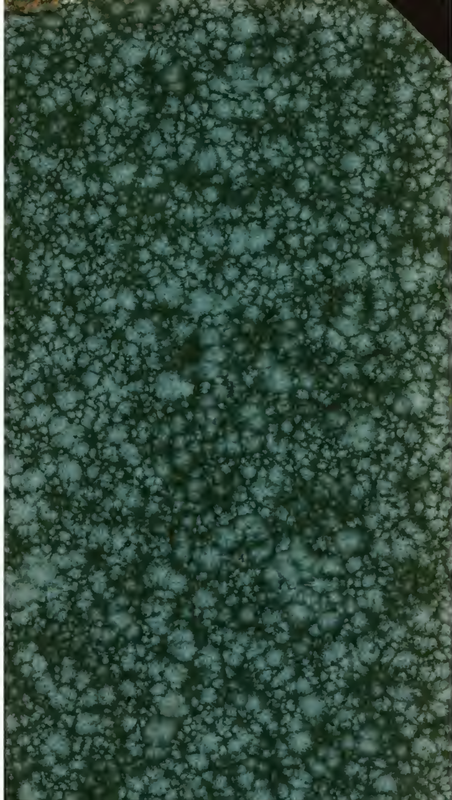








MUSICIENS

CONTEMPORAINS

DU MÊME AUTEUR :

ÉCRIVAINS ET POËTES DE L'ALLEMAGNE. . . . . 1 vol.
LA NUIT DE WALPÜRGIS . . . . 1 vol.
SOUVENIRS ET RÉCITS DES CAMPAGNES D'AUTRICHE . . . 1 vol.
ÉPISODE DE L'HISTOIRE DU HANOVRE.-LES KOENIGSMARCK. 1 vol.

SOUS PRESSE :

CONTES ET NOUVELLES. . . . . 1 vol.
ROSSINI ET SON TEMPS . . . . 1 vol.
POÉSIES NOUVELLES. . . . . 1 vol.

POISSY.— TYPOGRAPHIE ARBIEU.

MUSICIENS

CONTEMPORAINS

(119)

PAR

HENRI BLAZE DE BURY

WEBER. — MENDELSSOHN. — SPOHR. — MEYERBEER. — NIELS GADE. — CHOPIN.
JENNY LIND. — PAER. — SPONTINI. — CHÉRUBINI. — ROSSINI.
BELLINI. — DONIZETTI. — MERCADANTE. — VERDI. — AUBER. — HÉROLD.
HALÉVY. — FÉLICIEN DAVID. — ADOLPHE NOURRIT.
LA PASTA. — LA MALIBRAN. — LA SONTAG.



PARIS
MICHEL LÉVY FRÈRES, LIBRAIRES-ÉDITEURS
RUE VIVIENNE, 2 *bis*.

1856





INTRODUCTION

Aujourd'hui que l'étude des beaux-arts est si répandue, que tant de plumes ingénieuses et savantes s'exercent périodiquement à discourir sur la musique, il y a peut-être une singulière prétention à venir réimprimer les pages qu'on va lire. En effet, sur Mozart, Beethoven, Weber, Rossini, ces grands esprits dont la cause est à jamais gagnée, tout n'a-t-il pas été dit par les maîtres de la critique allemande et française; et quant aux contemporains, à ceux auxquels il appartient plus spécialement de provoquer les controverses, est-ce la discussion qui leur manque ? une discussion éclairée, spirituelle, docte à la fois et facile, et telle qu'il la faut pour tenir en éveil l'attention du public et pour former son goût. Aussi, je l'avoue, ce

livre, s'il n'eût été fait d'avance, je n'eusse pas entrepris de l'écrire. Publiées au jour le jour dans la *Revue des Deux-Mondes*, pendant des années de jeunesse et de dilettantisme, ces pages n'ont d'autre mérite, si tant est qu'elles en aient un, que celui d'avoir été inspirées par le vif et sincère amour d'un art, qui, selon la parole d'un de nos meilleurs esprits et des plus compétents à prononcer sur toutes les choses de l'intelligence (1), semble spécialement devoir être l'art de notre siècle. A tort ou à raison, les musiciens qui écrivent sur la musique m'avaient toujours paru trop isoler la question qu'ils traitent, et faire comme s'il n'existait et n'avait jamais existé sous la calotte des cieux autre chose que des compositeurs de musique et des exécutants. Quel que soit mon goût pour la critique raisonnée et possédant à fond le sujet dont elle parle, j'aurais voulu, je le confesse, voir se mêler à ces connaissances techniques, sans lesquelles il ne saurait y avoir d'opinion sérieuse, une plus grande dose de sentiment, une tendance en quelque sorte plus littéraire, plus organique par ses rapports avec les autres arts et leur histoire. Du reste, le vague instinct de ce

(1) M. Charles de Rémusat, sur Ménandre, dans la *Revue des deux Mondes*.

qu'il y avait à faire ne nous trompait pas, et la meilleure preuve, c'est que bien d'autres, mieux inspirés et mieux doués, l'ont fait, grâce à l'esprit du temps, et grâce surtout aux leçons d'un maître auquel revient le mérite d'avoir avant tous prêché d'exemple et donné en ce point la juste mesure; j'ai nommé M. Vitet.

Au *Globe*, M. Vitet, jeune et plus que personne épris de ce dilettantisme universel qui, vers les derniers jours de la Restauration, possédait toutes les têtes, rédigeait la partie des beaux-arts. Il semble qu'il y eût pour les lettres, à cette époque et dans une certaine partie de la jeunesse, un peu de cet entraînement chevaleresque, de cet enivrement qui, cinquante ans plus tôt, aux beaux jours du marquis de Lafayette, poussait vers les idées philanthropiques le meilleur de notre noblesse. C'est même, si je ne me trompe, et soit dit en passant, un des côtés distinctifs de notre caractère que cet état *volcanique* persistant. Il faut toujours, n'importe à quel sujet, que notre sang bouillonne et s'enflamme. L'éruption chez nous ne discontinue pas, l'étincelle seule varie : tantôt c'est la littérature ou la philosophie, tantôt la politique, aujourd'hui l'industrie, demain, la guerre; et nous préservent les dieux protecteurs de la France que cet état fé-

brile cesse jamais, car ce qu'on nomme ailleurs le calme, serait pour nous la léthargie et la mort. J'ai dit que M. Vitet traitait au *Globe* la partie des beaux-arts, le mot d'*esthétique* ici conviendrait mieux et répondrait d'une façon plus directe aux tendances doctrinaires du journal, à l'esprit élevé, au ton grave et philosophique de sa rédaction. D'ailleurs, les mots ne font rien à l'affaire : esthétique ou critique, peu importe. M. Vitet avait les beaux-arts en partage, non qu'il se soit jamais positivement tenu clos dans cette attribution. Les *Etudes sur la Ligue*, écrites vers ce temps et qui resteront, comme aussi maints travaux pleins d'intérêt sur les publications et les écrivains du moment, témoignent, au contraire, de fréquentes excursions vers l'histoire et la littérature; mais sa spécialité dans le *Globe*, son domaine de prédilection, en un mot, son *dilettantisme*, c'était la musique, la peinture, la statuaire, l'archéologie, toutes les choses de l'harmonie et du dessin, de la plastique et de l'architecture.

Je parlais tout à l'heure du dilettantisme de M. Vitet à propos des divers attributs de son talent; mais si, avec un esprit tel que le sien, le mot peut s'appliquer à l'appréciateur littéraire, quoique tout à fait compétent, d'une

statue ou d'un tableau, à l'archéologue évitant le grimoire technique et parlant le langage du monde, combien davantage ne convient-il pas à la définition de cette faculté de sentir la musique, assez lucide pour analyser ses impressions. D'ailleurs, quand on y réfléchit, d'où le terme nous vient-il? d'Italie; qui l'inspira? la musique. Et si par extension les autres arts l'emploient, c'est que la musique le leur prête. Je reviens à M. Vitet. Pour dilettante, il l'était, et même nous n'oserions jurer qu'aujourd'hui encore il ne le soit. Mais quittons le présent, et, remontant de quelque vingt années le cours du siècle, allons revivre avec l'auteur à cette heureuse époque de jeunesse où nul besoin de maintenir la position conquise, nulle soucieuse dignité, ne compriment les élans du cœur, où, sans craint de porter ombrage au sérieux, on peut tout sentir, tout aimer et le dire.

C'est qu'en effet c'étaient là des jours illustres; et qu'il faisait bon alors se passionner pour la littérature et les beaux-arts. Poésie, peinture, musique, une vie nouvelle s'agitait partout : on eût dit une de ces efflorescences séculaires qui, dans les féeries du monde botanique, s'annoncent par des explosions. Victor Hugo publiait ses *Orientales*, Eugène Delacroix, cette *pierre de scandale* des

expositions, ameutait toute la ville autour de son *Massacre de Scio;* et, calme et souriant, portant son génie sur son front si ouvert, sur sa joue en fleur, sur sa lèvre vermeille, comme on porte la santé, Rossini, au milieu de ce carillon romantique, nous arrivait d'Italie, avec le *Siége de Corinthe* dans sa malle et *Guillaume Tell* dans son cerveau. Aujourd'hui, notre apathique indifférence ne sait que penser lorsqu'on lui parle de cette fièvre chaude sans intermittence qui travaillait l'élite des esprits, de cet enthousiasme qui semblait chercher où se prendre, et passait d'une égale fureur de la Grèce renaissante à la première représentation d'*Hernani*, à ces cours de la Sorbonne où l'on allait comme des croisés en Terre-Sainte.

J'ai nommé le Théâtre-Italien : ce fut là son ère glorieuse en France, sa période vraiment royale, et M. Vitet eut l'insigne mérite et la rare distinction de comprendre le premier tout ce que les chefs-d'œuvre d'un art jusque-là étudié de son côté frivole, pouvaient fournir de hautes considérations à la critique. Ne soyons pas les dupes de certains scrupules excessifs ; il y a façon de tout dire avec goût, avec style, et si la goutte de rosée vaut un monde, c'est à coup sûr dans le royaume de l'intelligence. Qui ne

se souvient des charmants bulletins que rédigeait au *Globe*, à cette époque, l'ingénieux historien de *la Ligue*. A l'Académie royale de musique, au Théâtre-Italien, à l'Opéra-Comique, pas une représentation de quelque importance, pas un début qui ne fût aussitôt apprécié. S'agissait-il du *Comte Ory* ou de la *Dame Blanche*, du *Freyschütz* ou de la *Sémiramide*, à l'instant ces questions si nouvelles pour nous étaient touchées, littérairement, philosophiquement. L'art musical eut, à l'égal des arts du dessin, son esthétique, appliquant autant que possible aux conquêtes réelles de l'esprit du jour, mais à un point de vue plus libéral, plus excentrique, les traditions de style de d'Alembert et de Rousseau. Qu'on n'aille pas croire, cependant, que la critique en prit une terminologie pédantesque et tournât définitivement à l'*absolu*. Quand on emprunterait aux Allemands ce qu'ils ont de bon : le seus philosophique, le goût de la réflexion, une certaine habitude de l'infini, qu'ils conservent même en présence des chefs-d'œuvre d'un art trop souvent abandonné chez nous au caquetage, je ne vois pas où serait le grand mal, et la critique française ne saurait avoir rien à perdre à parler de Mozart et de Beethoven, de Weber et de Méhul, dans ce ton relevé, dans ce haut langage dont on parl

de Michel-Ange ou de Corneille, de Lamartine ou de Chateaubriand. D'ailleurs, cette esthétique, objet de tant d'épouvantements, et qui, administrée à doses vigoureuses, comme on en use aujourd'hui quelquefois, par exemple, risque au moins d'endormir son monde, pourrait bien produire un tout autre effet lorsqu'une main habile et discrète en ménage l'emploi. Je dirai plus, il y a telle polémique fugitive, telle discussion d'un événement de théâtre qui par là s'est sauvée de l'oubli; pour peu que le grain d'esthétique s'y trouve, un feuilleton du lendemain se peut relire, et c'est ce qui me frappait naguère en parcourant dans la collection du *Globe* ces rapides articles où M. Vitet rendait compte de la situation musicale à cette époque.

Il y avait là évidemment ce qui d'ordinaire ne se rencontre guère en pareil cas: des points de vue nouveaux, des idées, tout un système de critique. On se mettait à causer de la représentation de la veille, et peu à peu le discours s'élevait : poésie, peinture, architecture, les occasions ne manquaient pas; un mot servait de prétexte; il semblait qu'on n'eût qu'à marcher devant soi, comme à la chasse; les comparaisons, les théories, les discussions vous partaient d'elles-mêmes entre les jambes; on tirait

dans le groupe, et presque toujours on visait juste. Ces pages sérieusement écrites méritaient de survivre aux circonstances. A la distinction littéraire qui les recommande, se joint une sorte d'intérêt anecdotique, on y suit, à travers le mouvement philosophique du jour, les hauts faits de ce Théâtre-Italien qui, parmi tant de gloires, compta un moment celle de passionner bon nombre d'esprits politiques. La Malibran régnait alors, et la Sontag aussi ; c'était, si l'on s'en souvient un peu, autour des deux aimables reines, la même fureur, le même enthousiasme qui s'attache aujourd'hui à mademoiselle Rachel et à madame Ristori ; le dilettantisme, se partageant en deux camps, les choses, par la contradiction, se prenaient plus au vif. Il y avait encore une fois des gluckistes et des piccinistes aux prises les uns avec les autres, s'enivrant de leur idole et veillant aux flammes du trépied. M. Vitet tenait pour la Malibran, et sa parole déjà grave, presque imposante en si frivoles sujets, faisait autorité. C'est que jamais encore, à des questions de cette nature, on n'avait appliqué tant de spirituelle et d'ingénieuse dialectique. Les Muses sont sœurs ; il n'y a dans les arts qu'une famille où tout se tient, où les contrastes eux-mêmes se rapprochent par de mystérieuses

relations dont l'œil clairvoyant trouve le fil. « La musique est une architecture de sons et l'architecture une musique de pierres, » s'écriait le platonicien Novalis, une des plus nobles intelligences que les temps modernes aient produites, et il ajoutait : « La sculpture est la forme fixe, la musique la forme fluide ; entre la sculpture et la musique entre la forme fixe et la forme fluide, la peinture sert de transition. »

Il se peut que je me trompe et que mes sympathies avec l'étude, de plus en plus vives et décidées pour un génie si intimement révélateur m'égarent : mais on ne saurait à mon sens rien écrire de si vrai, de si juste, de si définitif sur la nature élémentaire des beaux-arts, sur cette consanguinité virtuelle ignorée ou méconnue du vulgaire, et qui, dès le premier coup d'œil, frappe l'initié, l'adepte : plastique, musique et poésie, éléments essentiels de toute œuvre haute et durable, éternels éléments que des circonstances passagères seules divisent et qui tôt ou tard, se rejoignent. Juger c'est comprendre, comprendre c'est sentir. Si le peintre étudie la forme et la couleur, si le musicien étudie le son, le mécanicien l'équilibre des forces, le critique se rend compte à la fois de la forme et du son, de la couleur et des forces, et plane, par la con-

templation philosophique, au-dessus de cette vie identique et multiple. N'était-ce pas un véritable Athénien, celui qui prétendait qu'on ne devait jamais assister sans musique au spectacle d'un chef-d'œuvre de l'art plastique, comme aussi, d'autre part, il fallait se garder d'entendre une symphonie, si ce n'était au sein d'une harmonieuse et royale architecture. Quant à moi, le véritable critique en matière d'art n'est pas l'analyseur qui ergote, mais l'homme qui comprend et qui sent; le véritable critique me rappelle ces divinités de la fable qui, à force de séjourner au creux d'un arbre ou d'un rocher, finissaient par vivre de la propre vie du chêne ou du granit. Comme la Dryade mystique et l'Oréade séculaire, il habite au cœur même de cette création dont l'ensemble et l'harmonie se révèlent à lui. Il étudie les couleurs, respire les sons, saisit les points de vue, et naturellement le sens philosophique le porte à comparer, car la philosophie, ici, c'est l'idéal de la science, c'est l'intelligence même. Ce que j'aime chez M. Vitet, c'est justement un esprit philosophique disposant des connaissances les plus variées, une érudition intelligente sans cesse éprise d'analogie, et qui jamais, par la discussion du moment, ne se laisse distraire du point de vue général, de

cette idée d'ensemble et d'harmonie qu'un goût fin, délicat, nourri d'études et d'expérience, imprime aux natures élevées. Qu'il s'agisse d'architecture comme dans *Notre-Dame de Noyon*, de peinture comme dans *Eustache Lesueur*, ou de musique comme dans ses excellents travaux sur Rossini, avec lui on peut toujours s'attendre à une critique d'autant plus compétente que la spécialité n'y vient point à tout propos retrécir l'horizon, d'autant plus docte et sérieuse que le sentiment en vivifie les hautes qualités techniques. Quel que soit le sujet qu'il traite, M. Vitet trouve toujours moyen de le rattacher à la famille commune. Le trait sera tantôt une comparaison musicale jetée au beau milieu d'une discussion de peinture, tantôt un terme architectural survenant en pleine musique. Il y a chez lui comme un rayonnement continu du centre à la circonférence, qui, dans l'histoire d'Eustache Lesueur, va vous rappeler le dilettante exquis, l'habile connaisseur en tablature, de même qu'une autre fois il trahira l'archéologue dans l'appréciation de Mozart ou de Weber. Ici l'écrivain, ayant à parler de la musique dramatique et des mille accessoires qu'elle traîne forcément après elle, fait allusion au *duomo* de Milan, à cette architecture qui, se sentant trop froide, trop inanimée, em-

prunte à la sculpture ses statues, qui non-seulement les lui donne, mais consent à ce qu'on n'y prenne pas garde. « C'est une loi pour les arts, loi que leur impose, sans doute, leur communauté d'origine et de fin, de s'entraider mutuellement et de se prêter secours les uns aux autres, à charge de revanche. Celui qui est secouru doit briller seul, et les autres, en bons frères, tout en lui prêtant leur éclat, doivent s'effacer si bien qu'on oublie pour ainsi dire leur présence. »

Plus loin, dans *Eustache Lesueur*, M. Vitet appellera certains croquis plus que libres de Raphaël des *variations fantastiques* sur un *thème méconnaissable*, et enfin telle phrase (page 156) sur M. Delacroix, comparé, un peu sévèrement sans doute, à un musicien de génie qui ne ferait que des dissonnances, et, *de peur d'être monotone, écorcherait les oreilles du prochain*, témoignerait une fois de plus, s'il en était besoin, de ce procédé où se complaît l'auteur des *Études sur les beaux-arts*, procédé que, du reste, avant M. Vitet, employait Diderot, lorsque chez lui l'amateur de musique (on ne disait pas encore dilettante), déteignant en quelque sorte sur le critique-peintre, il s'écriait : « On prétend qu'il y a des couleurs amies et des couleurs ennemies; et l'on a raison, si l'on entend qu'il y

en a qui s'allient si difficilement, qui tranchent tellement les unes à côté des autres que l'air et la lumière, ces deux HARMONISTES UNIVERSELS, peuvent à peine nous en rendre le voisinage immédiat supportable. Je n'ai garde de renverser dans l'art l'ordre de l'arc-en-ciel : *l'arc-en-ciel est en peinture, ce que la basse fondamentale est en musique* (1). » D'où je conclus qu'il n'y a dans ce monde qu'analogies, et que le meilleur moyen de connaître un art et d'en juger avec autorité, c'est de les sentir tous. Pour nous en tenir à la musique, je le demande, qui oserait aujourd'hui prétendre resserrer la discussion d'un chef-d'œuvre de Mozart ou de Beethoven, de Rossini ou de Weber entre les étroites limites du formulaire scholastique d'un Conservatoire? Qui oserait aujourd'hui admirer certaines partitions de ces grands maîtres, uniquement au point de vue des ressources techniques industrieusement combinées, au point de vue de ce qui est l'art musical proprement dit? Des notes qui se groupent à souhait pour la mélodie où s'enchevêtrent pour le contre-point, serait-ce là, par hasard, tout le secret du *Don Juan* ou de la symphonie en *ut mineur*, de l'*Oberon* ou du *Guillaume Tell*?

(1) Diderot, *Essai sur la peinture*, p. 393.

Confondrons-nous la lettre avec l'esprit, l'hiéroglyphe avec le sens mystérieux, la tradition sacrée qu'il représente, l'élément spécial avec l'élément de vie? Que l'un reste aux mains des docteurs du temple, des maîtres en liturgie, des interprètes de profession, j'y souscris volontiers; quant à l'autre, il appartient à la philosophie, à l'intelligence pure.

N'y a-t-il que des notes et du contre-point dans les chefs-d'œuvre dont nous parlons; n'y a-t-il pas aussi la couleur et le dessin, l'architecture et la psychologie, tout enfin ce que la critique doit saisir sous peine de n'exercer qu'une fonction misérable, qu'un puéril métier, et de ressembler à ce Wagner de *Faust*, qui « d'une main avide fouille le sol à la recherche des trésors, et se tient pour satisfait s'il vient à trouver un vermisseau. » Je n'aime pas les lieux communs, et tombe d'accord qu'on a singulièrement abusé, de notre temps, du *transcendental* et de l'*absolu* en toute chose; mais comment ne pas reconnaître que la musique élève à la philosophie quiconque sait la comprendre; seulement, ce qui en philosophie est idée, image et poésie, ici devient simple disposition de l'âme. En musique, tout est disposition, influence; la musique n'agit pas, elle se borne à provo-

quer nos sens ; à la vérité, pour peu que nos sens aient du ressort, l'acte suit de près la provocation. Qui de nous, en proie à cet enthousiasme juvénile dont un chef-d'œuvre enivre une âme de vingt ans, n'a pas éprouvé par quelque belle soirée d'hiver, au sortir des Italiens ou du Conservatoire, je ne sais quel irrésistible besoin de se répandre en flot de paroles. On divague alors au bras d'un ami, on philosophe, et l'âme n'a de délivrance que lorsqu'elle est parvenue à donner en quelque sorte une forme, par la pensée, à toute cette sonorité fluide qui l'obsède. Oui, tous les arts se tiennent indissolublement, et la philosophie plane au-dessus du groupe harmonieux. Parlons de peinture en musiciens, de musique en vrais coloristes, parlons-en surtout en poètes, et si quelqu'un trouve à se plaindre, croyez bien que ce ne sera ni Rossini, ni Meyerbeer, ni Delacroix, ni Ingres.

LIVRE PREMIER.

CARACTÈRES ET PORTRAITS.

I

LE CHEVALIER CHARLES-MARIE DE WEBER.

I

Lorsque, voici tantôt trente-cinq ans, Charles-Marie de Weber donna son immortel *Freyschütz*, en Allemagne comme en France l'émotion fut grande, on s'en souvient, et l'Europe entière n'eut qu'un cri pour saluer l'avénement de ce nouveau génie, qu'elle proclama romantique. L'épithète, prononcée à cette occasion pour la première fois à propos d'un musicien, est depuis devenue fort banale, et s'applique même désormais à tout opéra où l'élément populaire et fantasmagorique intervient, mais alors ce cri échappé à l'enthousiasme du moment, ce cri spon-

tané avait un sens, et voulait dire tout simplement que l'art musical venait de rencontrer au théâtre une de ses plus glorieuses manifestations, car, selon nous, le romantisme est inhérent à la nature même de la musique, et dire d'une partition qu'elle est romantique dans la haute et sérieuse expression du mot, c'est la proclamer un chef-d'œuvre et reconnaître qu'elle répond aux conditions essentielles de l'art.

La musique est de son principe romantique et portée à la fantaisie, en d'autres termes à la forme la plus idéale où l'imagination puisse s'élever. A ce compte, l'antiquité, accoutumée à diviniser le type humain, à se représenter ses dieux sous la figure de ses héros; l'antiquité grecque, préoccupée surtout des arts plastiques, devait nécessairement ignorer la musique, du moins dans les conditions mélodieuses en dehors desquelles il ne saurait exister pour nous de combinaisons sonores. Entre Aristote, qui penche pour l'imitation exacte de la nature, et Platon, l'apôtre inspiré des idées innées, de quel côté l'instinct musical se laissera-t-il sentir? Faut-il vous l'apprendre? Le troisième livre de *la République* en dit plus long à ce sujet que tous les commentaires, non qu'il renferme sur un point si obscur des révélations autres que celles que l'intelligence la plus simple de l'antiquité nous livrera, mais du moins est-on frappé de voir, au plus beau triomphe de l'art plastique, l'art musical choisir pour interprète le représentant des idées, celui qui, vis-à-vis de l'empirisme du Lycée, va soutenir que les types du beau, loin de se déployer aux yeux de l'artiste, reposent au plus profond

de son âme à l'état de mystiques réminiscences d'une vie antérieure. En dépit de tant de savantes recherches, de tant de commentaires et de théories, nous ne possédons guère sur la musique des anciens que des connaissances fort restreintes, et bien des braves gens se creusent encore la cervelle qui tôt ou tard succomberont à la tâche sans avoir résolu le problème et sans nous avoir appris là-dessus autre chose que ce qu'on trouve dans les écrits de Ptolémée, de Plutarque et de Platon. Or, de ces différents écrits, quelle conclusion tirer, sinon que les Grecs n'ont jamais eu la moindre idée de la mélodie, et que leur musique était tout simplement un système destiné à régulariser les mouvements, un art de la mesure et de la quantité, répondant du reste dans sa sphère à toutes les conditions de l'art plastique ? En effet, on ne nous dit pas que la musique ait jamais joué chez les Grecs un rôle indépendant ; au contraire, l'emploi qu'on lui réserve est subalterne, et, pourvu qu'elle accompagne les danses et les pantomimes, la Polymnie antique n'en demande pas davantage. En admettant d'ailleurs que les Grecs connussent l'échelle diatonique, rien ne nous porte à présumer qu'ils aient jamais eu le secret de la base harmonique sur laquelle repose notre système de mélodie. Le rhythme, en outre, ne saurait constituer à lui seul un art musical, attendu que le rhythme peut fort bien exister en dehors de cet art. Aux temps nouveaux seuls il était réservé de pénétrer dans le monde des sons et d'en approfondir les mystères.

C'est un fait désormais reconnu que la musique sort du

christianisme et se développe avec lui. La musique tient dans le monde nouveau la place que la statuaire occupait dans le paganisme. Par son caractère de spiritualisme ineffable, l'art des sons pouvait seul parvenir à rendre l'idée chrétienne d'un Dieu incréé. Si l'antiquité avait eu recours à l'art plastique pour se représenter ses dieux, c'est que les dieux de l'antiquité ne cessaient d'affecter la forme et les passions humaines ; mais, à une époque de détachement terrestre et de contemplation mystique, il fallait, pour interprète , un art ayant l'infini pour objet, un art dont l'élément même est insaisissable, la musique. L'œuvre du statuaire a de la consistance et sait en quelque sorte enchaîner sous nos yeux la forme humaine ; le statuaire même, alors qu'il idéalise, n'en reproduit pas moins des types sensibles ; le son, au contraire, n'imite rien, il s'exhale et s'évanouit ; il est fugitif et transitoire comme la vie de l'homme. Lorsqu'il appelait le romantisme un beau sans limites, Jean-Paul trouvait peut-être la plus heureuse définition de cet art, dont l'essence repose dans une éternelle aspiration qui pousse l'homme au delà de sa sphère, au delà du cercle borné de ses connaissances, et l'entraîne à la recherche d'un idéal inaccessible. Or, quel art mieux que la musique eût jamais rendu le caractère de ce pressentiment divin ? Je ne sais, mais il me semble que l'idée chrétienne, en même temps qu'elle crée le romantisme et la musique, développe aussi chez les autres arts des ressources individuelles, ayant pour but l'expression de cet amour de l'infini, qui désormais possède l'humanité , ainsi, dans la peinture, la pers-

pective et le clair-obscur. Quoi qu'il en soit, l'art romantique est musical de sa nature, et je ne suppose point qu'il existe en musique de chef-d'œuvre digne de ce nom dont le romantisme n'ait à son tour fourni le fonds.

II

Le règne des sons commence où finit le règne de la parole. De là l'irrésistible attrait qu'exerce la musique sur les âmes altérées de la soif de l'infini, sur ces natures féminines qu'un besoin de rêverie tourmente sans relâche; de là aussi l'espèce d'éloignement qu'éprouvent à son endroit les esprits positifs, les penseurs. A ce compte, la musique ne pouvait accomplir ses destinées dans l'antiquité; tous ces Grecs de Corinthe et d'Athènes étaient gens trop plastiques, trop sensuels pour elle. La musique appartient à l'idéal romantique moderne, un hégélien dirait à *l'idéal subjectif*. Prenez Beethoven, le maître des maîtres en ce spiritualisme transcendant; tentez de le suivre dans ses divagations sublimes, et vous verrez où il s'arrêtera. Chez le divin chantre des symphonies, en effet, cette aspiration domine tout, la forme elle-même ne le contient plus; s'il ne la brise pas, du moins en use-t-il avec elle aussi librement qu'il le peut. Et dire avec cela que Beethoven relève de la tradition de Bach, qu'il se rattache à ce grand cycle ouvert par l'immortel organiste!

Remarquez cependant comme les extrêmes se touchent ; après tout, peut-être n'y a-t-il ici d'extrêmes que les apparences. Le génie du christianisme aura-t-il donc manqué à sa mission divine, pour s'être élancé du sein des cathédrales vers les hauts sommets de la terre, vers la nuée sereine où désormais il se balance au-dessus des forêts et des abîmes, au-dessus de l'immensité des flots ? En renonçant à la forme liturgique, l'adoration agrandit son domaine. Honorons le Créateur dans son œuvre : plus de psaumes, de cantiques et de versets selon le rite consacré ; il s'agit maintenant de se répandre en hymnes glorieux, d'atteindre par l'enthousiasme à la contemplation du Dieu vivant, de remplacer la contrition par l'extase. A cette idée de nouvelle origine, une forme nouvelle devait échoir. Lier en un faisceau inextricable, assembler, combiner les éléments les plus divers selon les lois de l'art le plus industrieux, le plus admirablement profond, voilà Sébastien Bach ; rendre la liberté à tous ces éléments captifs, leur donner la clef de l'air et des étoiles, et cela sans que la confusion en résulte, sans que ces masses déchaînées enfantent le chaos, telle est, à mon avis, l'œuvre de Beethoven. Si l'auteur des fugues va se perdre souvent dans les méandres sinueux de ses combinaisons chromatiques et enharmoniques, il suffit par moments à Beethoven d'une simple note pour l'enivrer de sa magie, et vous le verrez mainte fois, se laissant bercer par un accord, en extraire sans fin, comme d'une de ces cassettes du fabuleux Orient, des trésors toujours plus merveilleux et plus imprévus. La parole l'embarrassait, il y renonce, et c'est

à propos de lui surtout qu'Hoffmann a pu dire si excellemment que la musique instrumentale est le plus romantique des arts.

III

Mais, après la musique instrumentale de Beethoven, je ne sais rien de plus romantique au monde que les opéras du chevalier Charles-Marie de Weber. Lui aussi, de sublimes instincts le possèdent ; lui aussi rêve tout haut de l'infini, avec cette différence pourtant que sa rêverie, moins préocccupée des causes générales, moins absorbée dans l'abstraction philosophique, s'attache davantage aux phénomènes de la nature, au pittoresque. Le romantisme de Beethoven a l'âme humaine pour objet ; esprit contemplatif, le chantre des symphonies se borne à traduire en un splendide langage ces éternelles vérités sur lesquelles, de Platon à Spinosa, tout grand génie a spéculé. Par lui, et c'est là l'immortelle gloire de Beethoven, la psychologie a passé dans la musique, et la langue des sons, sans rien dire de l'ampleur oratoire, de la magnificence du discours musical, a trouvé des formules pour les idées métaphysiques. Je le répète, Beethoven n'en veut qu'aux mystères de l'âme, à ses douleurs profondes, à ses déchirements, à ses aspirations vers Dieu ; si la nature intervient dans ses œuvres, c'est toujours à titre d'agent secondaire et comme pour servir de confidente à l'immortelle éplorée, livrant,

comme Isaïe, ses gémissements sublimes aux flots du rivage, aux vents de la montagne, au nuage égaré à travers l'espace. Chez Weber, au contraire, le naturalisme prime tout, un naturalisme merveilleux, avide de superstitions et de légendes. S'il aime la forêt sonore perdue dans les profondeurs de la montagne, s'il aime le lac bleu dont les roseaux solitaires chantent mélodieusement au clair de lune, c'est que la forêt et le lac vivent pour lui d'une vie élémentaire, c'est qu'il pressent çà et là des légions d'esprits qu'il évoquera tôt ou tard : ici le chasseur vêtu de rouge et de vert, Samiel et sa meute endiablée, présidant aux sortiléges du carrefour maudit ; là-bas les elfes vaporeux frissonnant aux étoiles, Ariel et Miranda, le cor enchanté d'Oberon répondant à la trompe infernale, les suaves Tempés du royaume de Titania pour horizon à la caverne des démons, car c'est le propre de Weber d'avoir su exceller dans l'art des contrastes, et son fantastique mi-parti de ténèbres et de clarté vous fait involontairement songer à ces tableaux mystiques de l'école italienne dont la région supérieure nage dans la sérénité, tandis qu'au-dessous tout est nuit et terreur. Si donc Weber entre en rapport avec la nature, c'est pour lui demander les secrets de sa vie profonde et cachée. Désormais le torrent et le bois, l'océan et la montagne, cesseront de servir de fond au tableau comme chez Beethoven, et, si je puis m'exprimer ainsi, d'être la simple pédale de l'orgue harmonieux sur lequel l'âme humaine gémit son ineffable complainte, son monologue divin. Tout ici palpite et bourdonne d'une vie indépendante qui, pressée de se faire

jour, va se manifester au premier plan. Les génies des eaux, de la terre et de l'air, ondins, elfes et gnomes concourent à l'action, de tous côtés foisonnent les esprits élémentaires, et bientôt, entre les personnages réels et les autres, vous ne distinguez plus, tant le nuage fantastique enveloppe les groupes.

IV

Une fois son monde évoqué, Weber se l'associe et ne néglige rien pour se le rendre intime, familier, car il croit en lui comme Hoffmann, comme Tieck, comme Arnim, comme tous les coryphées du mouvement poétique dont il semble avoir eu pour tâche de vulgariser par la musique le romantisme littéraire. Là même est, selon moi, le secret de la popularité immense de l'auteur du *Freyschütz*, d'*Euryanthe* et d'*Oberon*. Par ses sentiments, par ses mœurs, par ses goûts, Weber se rattache à cette phalange héroïque de jeunes hommes exaltés qui, s'inspirant des principes de nationalité, fondèrent ce qu'on appelle encore aujourd'hui l'école romantique et s'en allèrent au delà des siècles chercher dans les institutions et les croyances du moyen âge des secours contre les idées françaises, alors envahissantes. Vous connaissez ce *Knabenwunderhorn*, ce recueil où Brentano et d'Arnim ont entassé les mille trésors de la vieille poésie allemande : traditions, légendes et contes bleus, berceuses et refrains de chasse,

tout est là. Eh bien ! pour la musique, Weber me représente ce recueil vivant, il me semble retrouver en lui ce mélange de naïf et de merveilleux, de sentimentalité et de superstition, qui fait le fonds de l'instinct populaire au moyen âge ; et d'ailleurs comment l'enthousiasme des masses lui eût-il manqué, à lui dont le romantisme dégagé de la partie philosophique qui rend Beethoven inaccessible à tant de gens, s'attache surtout à célébrer la vie des forêts et n'a que bruits de chasse au fond de l'âme ?

V

La chasse, en effet, ses émotions de joie et de tristesse, ses découragements, ses manœuvres, jusqu'à ses incantations diaboliques, tel est le motif que Weber se plaît à varier sans relâche, et, je le demande, vit-on jamais thème plus populaire en Allemagne, dans ce beau pays du Rhin et de Souabe où de toute antiquité les empereurs sont oiseleurs et les grands ducs archers, où mieux, s'il faut en croire les chroniques, aux bons temps des landgraves de Thuringe, une princesse du sang royal se gagnait à la cible ni plus ni moins qu'une couronne d'or ? Étrange chose, ce Weber qu'on prendrait volontiers pour le génie incarné de la chasse, tant il a deviné, senti, flairé ce qu'il y a de poésie cachée sous cette vie au sein des bois, tant il a su rendre à traits puissants l'âpre et sauvage physionomie du paysage montagneux que la meute

efflanquée parcourt au son des trompes sur la trace du sanglier meurtri ; cet homme, dont la musique respire à pleins poumons les plus mâles senteurs forestières, était un être souffreteux, maladif, ayant besoin pour vivre des ressources journalières de son travail, et presque aussi maltraité du côté de la fortune que du côté de la santé physique. Noble Weber, a-t-il réellement jamais connu le galop d'un cheval ? et, si quelqu'un de ces grands ducs d'Allemagne qu'il servit en qualité de maître de chapelle l'eût invité d'aventure à suivre la chasse, eût-il pu serrer autour de ses reins le ceinturon de cuir et prendre sa part du terrible exercice ? Hélas ! pauvre artiste sublime, il eût suffi d'un cahot pour briser sa fragile existence, et dès la première haie, dès le premier fossé, il eût donné à rire, lui le génie de la chasse, lui le père de Samiel, au plus obscur des palefreniers de son altesse. Non, toutes ces belles choses qu'il a si magnifiquement décrites, c'est du fond de sa chambrette solitaire qu'il les a vues passer au crépuscule. Il en avait l'instinct suprême, c'était assez pour lui d'en remplir son imagination et son cœur. Tant d'autres vivent physiquement au milieu d'elles qui mourront un jour sans en avoir même soupçonné la poésie. Il faut en prendre son parti et renoncer à concilier ce qui peut-être est inconciliable, à savoir l'idée et la pratique. On dirait vraiment que le sens exquis d'une chose en exclut la pratique, et que d'autre part l'action porte en elle je ne sais quoi de grossier, de brutal, qui s'oppose aux raffinements de l'intelligence. Çà et là de rares exceptions s'offrent bien. Byron en était une, et je me suis souvent

figuré le noble lord en humeur poétique lançant à fond de train sa jument sur les sables du Lido. Mais Weber, quel triste chasseur et pourtant quel glorieux, quel sublime chantre de la chasse ! Tout ceci nous amène à parler de sa vie. Notons rapidement quelques traits caractéristiques, et tâchons de rendre de notre mieux cette physionomie intéressante, ne fût-ce que pour en étudier certains contrastes.

VI

Charles-Marie de Weber naquit, le 18 décembre 1786, à Eutin, dans le Holstein, d'une famille appartenant à l'ordre équestre, et les meilleurs soins présidèrent à son éducation. Dès sa plus tendre jeunesse, nous voyons la peinture et la musique se disputer son temps. Tout porte même à croire qu'il eût réussi à se faire un nom dans le premier de ces deux arts, si le démon musical qui le possédait à son insu ne l'eût entraîné loin des voies du dessin et de la couleur. Du fond de l'atelier où ses doigts distraits s'exerçaient au fusin, il entendit un beau soir chanter la musique des sphères ; le roi des aunes l'appelait vers ses royaumes éthérés, et, comme cet enfant de la ballade, il se laissa ravir, mais lui du moins n'en mourut pas : les génies épargnent leurs frères. N'importe, ses premières études des arts du dessin ne furent point stériles ; à plusieurs reprises il y revint, et personne n'ignore que 'est à lui qu'on doit l'invention de la lithographie. Il va

sans dire que la musique finit toujours par avoir le dessus, car si d'une part était le dilettantisme, de l'autre était la vocation. Son père, le major de Weber, pressentant l'avenir de cette jeune tête, ne recula point devant les sacrifices pour lui ouvrir les mondes de la science. Or, sa ville natale offrant peu de ressources à l'initiation, Charles-Marie se rendit à Saltzbourg auprès de Michael Haydn, puis à Munich, où il étudia le contre-point sous la direction de l'organiste de la cour. En 1800, le jeune maestro donna son premier opéra, *la Fille des Bois (das Waldmädchen);* il avait alors quatorze ans. Quand je dis son premier opéra, je me trompe; deux années auparavant il avait débuté par une composition musicale intitulée assez étrangement *la Puissance de l'Amour et du Vin (die Macht der Liebe und des Weines)*. Ce que c'était que ces deux ouvrages, dont l'un devint d'ailleurs bientôt la proie des flammes ainsi que diverses fugues et morceaux de clavier et une messe, et dont l'autre, accueilli avec succès à Vienne, à Prague, à Pétersbourg, valut d'emblée à Weber une réputation de talent facile, médiocrement en harmonie, j'imagine, avec ses visées ultérieures; ce que c'était que ces deux ouvrages, on le suppose : d'honnêtes réminiscences de la leçon d'hier, la cent-unième reproduction de la formule ayant cours, un fonds banal où çà et là tremblotent quelques rares idées moins semblables à des étoiles au firmament qu'à des vers luisants dans l'herbe. Je n'ai jamais compris, quant à moi, le culte superstitieux que bien des gens professent pour tous les papiers de jeunesse des grands artistes : comme si ces produits

d'une imagination qui nécessairement s'ignore pouvaient être jamais autre chose que les tâtonnements d'un écolier plus ou moins doué. On aura beau dire, les poëtes, les musiciens, les peintres de génie, ne poussent pas au beau milieu d'une époque à la manière des champignons. Il faut commencer par tenir de quelqu'un en ce monde, et l'ordre intellectuel non moins que l'ordre physique a ses filiations traditionnelles, ses lois imprescriptibles d'hérédité. Indépendant, nul ne l'est à ses débuts ; heureux qui peut le devenir avec l'âge. On imite d'abord, quitte à créer plus tard pour servir à son tour de modèle aux hommes de l'avenir. Raphaël succède à Pérugin, Mozart à Gluck, et longtemps encore les divins élèves, celui-ci dans *la Vierge à la Chaise*, celui-là dans *la Clémence de Titus* et l'*Idoménée*, longtemps encore les divins élèves caresseront la forme du maître avant de pouvoir donner essor à l'idée-type qu'ils ont en eux. Or, l'idée-type de Weber, c'est le *Freyschütz* ; le chercher en deçà, c'est perdre sa peine, qu'importe, après tout, de savoir dans quelle langue a bégayé l'enfant si l'œuvre du maître nous reste ? Aussi ai-je hâte d'y arriver. Je noterai cependant, comme produits de cette période d'acheminement vers le but solennel, deux symphonies, plusieurs concertos et un opéra intitulé *Pierre Schmoll et ses Voisins*, lequel fut représenté à Augsbourg sans trop de succès. On m'a aussi bien souvent parlé d'un ouvrage fantastique dont la célèbre légende de Rübezahl fournissait le sujet, et que Weber avait entrepris d'écrire lorsqu'il se trouvait à Breslau en qualité de directeur de la musique. J'avoue qu'ici ma cu-

riosité se réveille ; pour le chantre futur d'*Oberon*, pour l'imagination aérienne qui devait un jour initier notre monde aux vaporeux secrets de la cour de Titania, c'était, il faut le dire, un ravissant motif que cette histoire du gnome silésien. On se prend involontairement à souhaiter la musique de Weber, dès qu'on songe à la romantique épopée de la belle princesse surprise au bain par le ricanement lascif du lutin qui la lorgne du haut d'un pic voisin :

> Or, voilà que non loin de la nappe azurée,
> Sur le plus haut pic de granit,
> Se tenait un lutin fameux dans la contrée,
> Penché comme un pinson sur le bord de son nid.

Et la captivité dans la grotte enchantée, quelle plus musicale fantaisie, lorsque la princesse, avisant la baguette du sorcier, s'en empare et crée toute sorte de fantastiques messagers qu'elle envoie à travers l'espace porter de ses nouvelles au prince son fiancé, sans compter la scène finale où le gnome berné passe la nuit à compter au clair de lune les carottes de son jardin, et ne s'aperçoit pas que pendant ce temps on lui enlève sa prisonnière ! On ne possède malheureusement aucune donnée sur cette partition de *Rübezahl*, restée à l'état d'ébauche. Après cela, peut-être tout n'est-il point à regretter, et il pourrait bien se faire que plus d'un fragment en ait passé dans *Oberon*. Je n'ai jamais cru beaucoup à ces magnificences fastueuses des grands maîtres qui passeraient leur vie, au dire de certaines bonnes gens, à jouer un rôle d'enfant prodigue.

Je veux bien admettre que le génie sème les pierreries, mais on me permettra de croire qu'il les compte; on sait toujours plus ou moins ce qu'on dépense, et, quand tel diamant égaré vaut la peine qu'on le ramasse, on se baisse très-prudemment plutôt que de souffrir qu'il se perde ainsi sans profit pour personne. Les Italiens eux-mêmes, en dépit de leur libéralité proverbiale, font comme les autres: je ne parle ici que des maîtres, et n'ai point à m'occuper des gens à la suite, lesquels, trafiquant de fausse monnaie, ne risquent guère à se montrer prodigues; mais demandez à Rossini, si, lorsqu'il travaillait à son *Guillaume Tell*, il ne lui est pas arrivé plus d'une fois de couronner des plus beaux épis de ses moissons nouvelles telle idée de jeunesse qui lui revenait le sourire sur les lèvres, et parée de sa seule fraîcheur, de ses seules grâces adolescentes.

VII

De Breslau, Weber passa auprès du duc Eugène de Wurtemberg, qui le garda à son service dans sa jolie résidence de Carlsruhe en Silésie, jusqu'au jour où les événements politiques forcèrent l'auguste dilettante de congédier sa chapelle et son théâtre. Ainsi rendu à lui-même, Weber parcourut l'Allemagne et termina bientôt sa tournée musicale en rejoignant le prince, qui, cette fois, le reçut dans son palais de Stuttgardt. Ce fut en ces circonstances que Weber écrivit son opéra de *Sylvana*, lequel

était tout simplement une seconde édition revue et augmentée de *la Fille des Bois*, dont on avait remanié le poëme. Quand nous disions tout à l'heure que rien ne se perdait en ce bienheureux monde de l'imagination ! Ajoutons en passant que l'idée première n'était pas au bout de ses transformations. *La Fille des Bois*, après être devenue *Sylvana*, devait finir, grâce à une troisième métamorphose, par s'appeler *Preciosa*. Si le bouddhisme n'existait pas, les musiciens l'eussent inventé. Il est vrai qu'en ses migrations successives, l'âme musicale va s'épurant toujours, et que, pour ne point avoir en somme abdiqué complétement son identité, elle ne s'en est pas moins transfigurée. En même temps quo *Sylvana* parurent sa cantate intitulée *le Premier Son* (*der erste Ton*) et diverses compositions symphoniques ou concertantes.

Cependant la renommée de Weber commençait à se faire. De jour en jour, sa musique gagnait en faveur dans l'opinion, ses opéras se jouaient partout ; le monde allait à ses concerts, car on n'ignore pas que chez lui l'exécutant marchait de pair avec le maestro, et que, s'il était déjà le compositeur de piano le plus original, il était aussi le plus inspiré, le plus puissant des virtuoses. En 1810 il voyagea ; à Berlin, à Munich, à Darmstadt, les meilleurs succès marquèrent son passage. A Vienne, il retrouva le bon abbé Vogler, sous lequel il avait, sept ou huit ans auparavant, étudié la haute composition. Weber était un esprit trop sérieux, trop passionnément curieux de science et d'initiation en toutes les choses de son art, pour négliger cette occasion d'augmenter le trésor de ses connaissances,

et nous le voyons s'empresser de s'incliner devant l'autorité de l'excellent, de l'illustre théoricien, qui jadis enseigna son enfance, et retourner à l'école du vieil abbé, lui déjà maître, lui à la veille de donner trois chefs-d'œuvre à son siècle.

L'abbé Vogler avait dans sa classe un autre élève qui devait à son tour occuper plus tard l'attention de l'Europe. Nous voulons parler de Meyerbeer, venu de Berlin à Darmstadt pour suivre les cours du plus savant professeur de l'Allemagne. L'illustre auteur de *Robert le Diable* a conservé de cette période de sa jeunesse un souvenir presque religieux. Le nom seul du vénérable fondateur de l'école de Darmstadt suffit pour faire revivre à ses yeux tout un passé qu'il aime, et dont il ne parle jamais que d'un ton pénétré. « Venez à moi, écrivait l'abbé Vogler au jeune Meyerbeer, après l'examen d'une fugue que celui-ci lui avait envoyée de Berlin, venez à Darmstadt, et je vous accueillerai comme un fils, et je vous *ouvrirai les sources vives de la science musicale.* » Excellent homme ! quel autre langage eût-il employé pour encourager une vocation théologique ? Chez lui, je le crains bien, l'artiste, le maestro, marchait de pair avec le prêtre, s'il ne passait avant, et, sa foi religieuse et sa foi musicale se confondant l'une l'autre, il en résultait un amalgame de profane et de sacré qui, réagissant sur son enseignement, transformait le conservatoire qu'il dirigeait en une sorte de séminaire : étrange séminaire, il faut l'avouer, où se coudoyaient toutes les communions, qui vivaient ensemble le mieux du monde, à la condition de professer le même culte en

matière d'art. Du reste, on travaillait sans relâche à l'école du bon vieillard ; c'était un véritable noviciat de bénédictins. Chaque matin, au point du jour, l'abbé Vogler disait sa messe basse, que servait Charles-Marie de Weber en sa qualité de catholique romain. — Que pensez-vous du jeune clerc ? Si vous eussiez dit alors à maître Samiel que ce frêle enfant de chœur si confit en dévotion l'évoquerait un soir, lui et sa bande, au carrefour du bois, maître Samiel lui-même, tout diable qu'il est, n'aurait-il pas eu bon droit de s'étonner fort ? — Sitôt après sa messe, le professeur, rassemblant ses élèves, leur tenait une leçon de contre-point, puis leur distribuait divers thèmes de musique d'église, sur lesquels on avait à s'exercer en commun, et terminait la séance par l'analyse de chacun des morceaux. Le plus souvent, vers quatre heures de l'après-midi, les travaux de la journée étant achevés, notre abbé emmenait avec lui un de ses jeunes gens, Weber ou Meyerbeer, et dirigeait la promenade du côté de la cathédrale où se trouvaient deux orgues. Aussitôt arrivés, maître et disciples s'emparaient des tribunes, le concert commençait, et les inspirations allaient leur train. On s'appelait, on se répondait, et d'un instrument à l'autre passait et repassait le motif voyageur, sorte de navette mélodieuse qui ne tardait pas à disparaître sous d'inextricables tissus d'harmonie.

Cependant, à certains intervalles, la confrérie musicale émigrait ; l'abbé visitait alors avec sa troupe les principales villes d'Allemagne : vrai professeur de gaie science, toujours prêt à discourir chemin faisant, et capable de

convertir en académie une chambre d'auberge, s'il s'agissait de tirer profit pour son enseignement d'une observation recueillie dans la journée ! — Des hommes tels que Weber et Meyerbeer étaient faits pour se comprendre et s'aimer ; il y avait dans ces deux intelligences un point de contact par lequel elles devaient se rapprocher dès leur première rencontre sur les bancs de l'école. Je veux parler du sens esthétique, de cette façon transcendantale, qui les caractérise, d'envisager l'art musical. Toutefois, une trop grande différence d'âge existait entre les deux futurs rivaux (Meyerbeer était plus jeune de dix ans que Weber) pour que les relations s'établissent sur ce pied d'intimité qu'elles n'auraient point manqué de prendre plus tard, si la mort eût épargné l'aîné. Weber exerça donc, dès cette époque, sur Meyerbeer, cette influence de l'âge qui impose toujours, quoi qu'on dise, surtout lorsque cette influence est accompagnée du prestige d'une gloire naissante, et les premières sympathies de Meyerbeer pour son condisciple furent mêlées d'une certaine admiration superstitieuse que devait exalter encore la physionomie attristée et pensive, l'air sauvage et distrait de cet irritable jeune homme, à l'œil de feu, aux pommettes saillantes, absorbé dans le pressentiment d'un monde surnaturel.

En 1806, Weber fut appelé à Dresde pour y remplir les fonctions de directeur de la musique. Il s'agissait de fonder un opéra national dans la capitale des rois de Saxe, et l'on devine avec quel empressement notre jeune maître accepta la mission. Déjà Weber avait essayé de plusieurs postes de ce genre, mais sans pouvoir se fixer en aucun,

soit que sa nature susceptible et nerveuse le rendît peu propre à discipliner des artistes médiocres, soit qu'il se sentît déplacé partout ailleurs que dans une résidence de premier ordre. Cette fois l'occasion se présentait, il la saisit, et de ce moment Dresde devint sa véritable patrie. Parlerai-je de tant d'illustres compositions qui signalèrent son avénement, cantates, messes, ouvertures, lorsque déjà nous touchons au *Freyschütz*, lorsque l'heure fantastique a sonné ?

Ici des temps nouveaux commencent.

I

Le 19 juin 1821, vers midi, la plupart des beaux esprits de Berlin semblaient s'être donné rendez-vous au café Stehley. Poëtes, peintres, musiciens, journalistes, répandus par groupes autour des tables, causaient et gesticulaient de l'air le plus animé. A l'exaltation de tout ce monde, on eût dit les préparatifs d'une émeute, et peut-être aurait-on deviné juste. Il ne s'agissait, en effet, de rien moins que d'une prise d'armes entre deux camps dès longtemps ennemis, et la collision, pour n'avoir rien de politique, n'en menaçait pas moins d'être orageuse et terrible. On pouvait donc s'attendre à voir se renouveler toutes les horreurs des fameuses guerres de partisans auxquelles jadis les noms de Gluck et de Piccini servirent de drapeaux, car l'Italie et l'Allemagne, guelfes et gibelins, se trouvaient en présence ; de côté et d'autre on battait le rappel, ceux-ci criant pour mot d'ordre et pour devise : Spontini et *Olympie*; ceux-là : Weber et l'opéra national allemand.

Charles-Marie de Weber était venu à Berlin diriger les répétitions de son *Freyschütz* (1), et, grâce à l'infatigable persévérance du grand artiste que soutient la conscience de sa vocation, l'entreprise marchait à ses fins, en dépit des cabales et des intrigues de toute sorte qu'on lui suscitait; intrigues et cabales qui, disons-le en passant, devaient revivre quelque vingt ans plus tard à propos des ouvrages de Meyerbeer, et cela toujours sous les auspices de M. Spontini. D'ailleurs, outre son génie, Weber avait pour lui le sentiment national. A ce compte, il ne pouvait périr. Les chanteurs étaient dans le ravissement, et l'intendant des théâtres royaux voulait que rien ne fût négligé pour rendre la mise en scène digne du chef-d'œuvre.

Selon le plus ou moins de fougue, le plus ou moins d'expansion naturelle à leur tempérament, les coryphées de la musique nationale donnaient déjà libre cours à leur humeur triomphante, ou se contentaient d'espérer en silence ; les Italiens, au contraire, et tous ceux qui tenaient pour l'Italie, n'étaient rien moins que rassurés, et s'efforçaient de dissimuler leur inquiétude sous les dehors d'une confiance imperturbable. Quelle idée en effet a ce petit Weber du Holstein de vouloir se mesurer avec le colosse du siècle, avec le sublime auteur de *la Vestale* et d'*Olympie!* Il ne restait plus qu'à savoir si l'on trouverait jamais un public pour prendre au sérieux l'incartade. En attendant, la cabale poursuivait ses manœuvres accoutumées, de faux

(1) Écrit à Dresde, le *Freyschütz* fut exécuté à Berlin pour la première fois.

enthousiastes s'enrouaient à crier merveille par-dessus les toits, et proclamaient l'opéra nouveau dix fois plus admirable que le *Don Juan* de Mozart et le *Fidelio* de Beethoven, espérant, à force d'exagérations et de vacarme, décréditer l'auteur dans la pensée de ses vrais amis.

Pendant ce temps, que faisait Weber ?

Au milieu de l'agitation générale, lui seul gardait une attitude calme et sereine. La plus grande partie de sa journée se passait à voir ses chanteurs, le reste en un cercle d'intimes, et, certain d'avoir fait de son mieux, convaincu de la bonne volonté de sa troupe, il attendait fièrement, avec confiance, s'en remettant d'ailleurs à la grâce de Dieu.

Tel était le motif de toutes les conversations ouvertes au café Stehley dans la matinée du 19 juin 1821, jour de la première représentation du *Freyschütz.*

— Je vous le demande, mon cher maestro, s'écriait un jeune homme à tournure militaire, je vous le demande, cela ne dépasse-t-il pas toute imagination de voir ce M. Weber, à qui on aurait tout au plus dû livrer un des petits spectacles du faubourg, oser venir s'emparer de la sorte du théâtre royal de l'Opéra de Berlin, et nous apporter ses oripeaux romantiques ramassés au hasard dans toutes les friperies musicales? Nous les apporter pour remplacer quoi? le chef-d'œuvre de la musique, *Olympie*, *Olympie* de notre incomparable Spontini ! En vérité, c'est de la démence, et le pauvre diable me fait pitié, qu'en dites-vous, monsieur le maestro, n'ai-je pas raison de le prendre en pitié?

— Tout à fait raison, répondit avec chaleur un petit homme à besicles vertes, dont l'accent fortement prononcé trahissait l'origine italienne; cependant, ajouta-t-il aussitôt, peut-être en pareille matière mon opinion n'est-elle point assez désintéressée pour qu'on en tienne compte, car je n'admire au monde que la musique de mon pays, et fais profession d'un enthousiasme sans bornes pour le grand maestro Spontini, que je place au-dessus de tous.

— A Dieu ne plaise que je vous conteste jamais cette opinion! ajouta le jeune homme. Spontini passera toujours pour le plus grand compositeur dramatique dont la musique s'honore, et je ne vois pas qui l'on pourrait lui comparer en Allemagne. Auprès de lui Gluck est un bloc de marbre inanimé et froid, Mozart un musicien aimable et tendre, mais sans génie; et puis comment appeler Mozart un compositeur dramatique? Son *Don Juan*, dont tant de braves gens raffolent sans savoir pourquoi, manque complétement de caractère, et, si vous en exceptez quelques rares morceaux, n'offre à notre génération que des vieilleries qui font sourire. Je le répète, est-ce Gluck ou Mozart que vous comparez à mon héros? Sans lui, saurait-on seulement ce que c'est qu'un opéra? Nul autre que Spontini n'a compris la forme dramatique: je dirai plus, il l'a inventée. Parlez, monsieur, me soutiendrez-vous le contraire?

— Non pas certes, répondit vivement le maestro. Puis, se ravisant soudain, et du ton d'un homme qui craint de se compromettre: N'allez pas croire cependant que je sois l'ennemi de M. Weber; j'ai la plus grande estime

pour son talent, ce qui ne m'empêche point toutefois de penser qu'il lui sera bien difficile de faire sensation après M. Spontini.

— Vous croyez ! observa un jeune homme assis à la table voisine, et qui jusque-là était resté étranger à la conversation, et pourquoi, s'il vous plaît, monsieur ? Sans doute parce que notre brave Allemand a renoncé, de parti pris, à tous ces vains accessoires de mise en scène auxquels votre sublime patron recourt si volontiers, et s'est contenté de deux cors de plus dans l'orchestre. Qui sait cependant si ces deux cors bien employés ne produiront pas plus d'effet que les trente-six trompettes de M. Spontini dans *Olympie*, et que toutes les pompes de son spectacle, je n'en excepte pas même les éléphants ?

— Voilà un singulier personnage, murmura le maestro à l'oreille de son interlocuteur.

— Vous ne le connaissez donc pas ? répliqua celui-ci. C'est le plus fougueux ennemi de notre idole, mais qu'importe ? tous ces beaux discours n'empêcheront pas l'opéra de ce petit Weber de tomber lourdement ce soir. Laissez faire, ni mes amis ni moi ne souffrirons que l'astre de Spontini soit offusqué, et, tant que nous tiendrons pour lui, il restera le musicien par excellence.

A ces mots, un éclat de rire diabolique partit du coin le plus reculé de la salle, et, tous les regards se portant aussitôt de ce côté, on vit deux hommes se lever et sortir brusquement. Le plus âgé pouvait avoir de quarante-trois à quarante-six ans ; c'était un individu de petite taille et vêtu d'une redingote foncée. Deux yeux de flammes, deux

charbons ardents rayonnant sous d'épais sourcils qui se joignaient ensemble, éclairaient son visage d'une mobilité extraordinaire, et dont toute sorte de rides et de plis sillonnaient la peau d'un brun jaune; ses cheveux, fournis et taillés en brosse, commençaient à grisonner, de même que la barbiche qui ornait son menton et se perdait en sa cravate. Lorsque cet homme se leva, et, montrant la porte à son pâle et languissant compagnon, lui fit signe de le suivre, on put admirer une main délicieuse dont la plus élégante comtesse du Thiergarten eût envié le pur modèle et la blancheur exquise.

— Quel est ce personnage? demanda le maestro à son voisin.

— Eh quoi! répondit le spontiniste, ne le connaissez-vous donc pas? Le visionnaire par excellence, Callot-Hoffmann.

— Ah! oui, *le Pot d'Or*, *le Majorat*, *le Violon de Crémone!* Et cette espèce de fantôme blond qu'il traîne après lui?

— Sans doute quelque original de sa maison de fous, le frère d'Antonia peut-être...

. . . .

La nuit vint. La salle du théâtre royal, remplie à s'écrouler, attendait avec cette agitation tumultueuse qui précède les grands recueillements. Enfin Weber parut. « A la grace de Dieu! » murmura-t-il en gagnant son pupitre de chef d'orchestre. Il éleva la main, donna le signal du bout de son bâton de musique, et l'ouverture commença.

On sait quel glorieux accueil les Berlinois firent au chef-d'œuvre dès sa première représentation. Le génie allemand l'emportait, l'Italie était vaincue. Triomphe ! s'écriaient les amis de Weber ; triomphe ! hurlaient les enthousiastes partisans de l'art national, entraînant, les uns et les autres, dans leur frénétique hourrah toute une multitude exaltée et comme en proie au vertige du beau. Pour Weber, la partie était magnifiquement gagnée, et de cette heure le petit maestro de la veille, le chantre presque ignoré de *Preciosa*, devenait l'auteur du *Freyschütz*. Oh ! le théâtre, admirable machine à péripéties ! étrange roue qui porte aux étoiles ceux qu'elle trouve sur son passage ! vous étiez solitaire, obscur, nécessiteux, et je vous retrouve illustre et courtisé, réglant toute chose à votre fantaisie. Or, pour cela, qu'a-t-il fallu ? L'espace d'une soirée, à peu près le temps que met une chrysalide pour éclore.

. . . .

II

Une heure venait de sonner, et des habitués retardataires de la taverne de maître Luther, quatre personnages restaient seuls, lesquels, installés autour de la petite table classique près de la fenêtre, profitaient librement de l'heure avancée qui les avait débarrassés des importuns. Ces quatre personnages étaient Charles-Marie de Weber, E.-T.-A. Hoffmann, Louis Devrient et le jeune homme

que nous avons rencontré ce matin au café Stehley.

On causait du chef-d'œuvre, des acteurs, du public; Weber, mélancolique et taciturne par nature, oubliait çà et là son humeur silencieuse pour raconter les terribles émotions qui l'avaient assailli, ses angoisses mortelles au lever du rideau, ses tressaillements de joie après divers morceaux d'ensemble interprétés sans reproche par la troupe et compris admirablement de l'auditoire, enfin son ivresse au moment où la victoire se déclarait pour lui : ivresse de bien courte durée, où l'envie n'avait même pas attendu le lendemain pour mordre; couronne triomphale où la sanglante épine se cachait sous les lauriers! En effet plus d'un propos amer sorti de la foule, plus d'un de ces poignants sarcasmes qui vont au cœur n'avait-il pas déjà pu atteindre le grand artiste, dont le sourire, au milieu de cette fièvre de la gloire, conservait je ne sais quelle expression de profonde souffrance et d'incurable mélancolie? Pour Hoffmann, il venait de se livrer à l'une de ces merveilleuses divagations que provoquaient chez lui le vin et la musique, ces deux éléments de son génie, analysant de verve le chef-d'œuvre, admirant, louant, critiquant, ouvrant, à propos d'un air ou d'un duo, de ces échappées de lumière d'où l'œil entrevoit des mondes, et s'arrêtant parfois au milieu de sa paraphrase, interrompant le feu d'artifice de sa parole pour fredonner un motif qu'il citait de mémoire, ou charbonner d'un trait hardi sur la muraille la silhouette fantastique du personnage dont il expliquait le caractère à sa façon.

— Un dernier toast! s'écria-t-il, en remplissant une

vingtième fois son verre ; après avoir porté la santé de tous les habitants du Wolfsschlucht, je bois au créateur de l'opéra romantique. Grâce à lui, messieurs, nous possédons, à dater de ce soir, l'opéra national et populaire. Déjà la musique avait dans Mozart son Schiller, dans Haydn son Klopstock, dans Beethoven son Jean-Paul; courage, Weber, tu seras son Hoffmann, son Arnim, son Louis Tieck, son *Knabenwunderhorn.* A la bonne heure, voilà ce que j'appelle un vrai mélodrame, où rien ne manque, où la musique, au lieu d'être un hors d'œuvre, un détail oiseux, un vain placage, la musique prend part à tout, anime tout, colore tout. Qu'ai-je besoin qu'on m'explique le sujet du poëme, qu'on m'en dise seulement le titre? il me suffit d'entendre les dix premières mesures de l'ouverture pour que l'action me soit à l'instant révélée. Écoutez ces sons voilés des cors, cet exorde mystérieux si profondément empreint de cette vie mâle et forestière dont le tableau va se dérouler devant vous. Peu à peu cependant le ciel se couvre, un pizzicato des contrebasses par trois fois répété annonce l'approche d'une puissance occulte. Samiel paraît, l'esprit des solitudes, le fabricateur de sombres incantations. A sa venue, la foudre gronde, l'orchestre déchaîne toutes ses tempêtes ; un maléfice va s'accomplir, lorsque soudain une voix mélodieuse s'ouvre un sillon de lumière à travers le chaos. Voix d'amour et de rédemption, on sent tout d'abord qu'elle triomphera. Insensiblement les éléments infernaux se retirent, et la voix, secondée par toutes les forces sonores de l'orchestre, monte glorieusement, étouffant le dernier grognement des

trombones qui mugissent dans leur coin comme des démons enchaînés. Je l'ai dit souvent, et ta composition m'en est une preuve sans réplique, pourvu qu'un maître sache s'imprégner fortement de l'esprit et du sentiment de son poëme, pour rendre ensuite cet esprit et ce sentiment, il se passerait au besoin de paroles. La plupart du temps même, emporté par son propre délire, il lui arrive de donner à sa musique une flamme, une poésie, une fidélité d'expression dont on ne trouverait pas le premier mot dans le texte. J'estime le poëme d'Apel, et demeure convaincu qu'à sa place je n'eusse rien imaginé de mieux ; mais se doutait-il seulement des personnages qu'il te livrait? Et ce Casper avec ses instincts pervers, ombrageux et taciturne, athée et superstitieux, railleur, colérique, méchant, ce Casper existe-t-il en dehors de ta musique? Créez donc de pareils types avec des cavatines! Ce que j'aime dans ton inspiration c'est qu'elle vous pénètre par tous les pores sans qu'on sache comment. Cela commence et finit, s'interrompt et se renoue, que c'est une surprise continuelle. On sent que l'on marche sur un sol d'où la musique va sourdre à chaque pas que vous ferez, musique pleine de bruits souterrains et de mystérieuses révélations, qui vous apporte je ne sais quelle sonorité puisée au cœur de la nature, l'écho de ces grottes peut-être où les sources vives prennent leur chaleur!

Ici Hoffmann s'interrompit pour lorgner du coin de l'œil le jeune homme qu'il avait amené, et qui, le menton appuyé dans le creux de sa main, la pupille dilatée, le front emperlé d'une sueur moite, paraissait s'attacher à

suivre ses moindres gestes avec une anxiété nerveuse ; puis après avoir donné le temps à Devrient de rallumer sa pipe et de remplir son verre, le conseiller de justice reprit : — Mais aussi, comme la musique fait partie de la contexture même de l'ouvrage, les intelligences myopes auront grand'peine à s'y reconnaître. J'avais à mon côté un brave homme à besicles d'or qui, du commencement à la fin, n'a cessé de s'agiter en proie aux plus convulsifs étonnements. — Voilà un motif bien écourté, murmurait-il après le premier couplet de Kilian ; puis, frappé d'une idée soudaine, il s'est mis à battre la mesure : un, deux, trois, quatre ; un, deux, trois ! Oh ! oh ! que veut dire ceci ? Ma main reste en l'air, plus de symétrie ! Qu'allons-nous devenir si les rhythmes ne se donnent plus la peine d'être carrés ? — Sur quoi je l'ai vu tirer son calepin pour y consigner soigneusement l'ingénieuse observation. Un moment après, pendant l'explication entre Casper et Max, il ne pouvait s'empêcher de regretter tout haut que la scène se passât en dialogue. — Eh quoi ! point de musique ! mais c'est donc un âne que ce Weber, il y avait là un si beau duo indiqué. — Oui, sans doute, honnête philistin, pensais-je, un magnifique duo en *felicità*, avec récitatif, adagio, ritournelle de cor à piston, amenant la cabalette afin de donner le temps aux deux garde-chasse d'arpenter le théâtre tout à leur aise. Qu'il y ait de pareils bélitres en ce monde ! Je te laisse à deviner les stupeurs du compère pendant la scène du Wolfsschlucht, lorsque Casper, du milieu de son cercle maudit, évoque Samiel, et, tout en préparant sa cuisine cabalistique, s'ingénie, l'incorrigible

drôle, à ruser avec le diable. Pour un homme occupé à chercher partout des duos et de la symétrie, tu conviendras que la situation était originale, et que ce dialogue, moitié chanté, moitié parlé, avait de quoi troubler une aussi méthodique cervelle que l'était celle de mon voisin. — Où sommes-nous ? grand Dieu ! soupirait-il ; des lambeaux de récit cousus entre eux par des lambeaux de symphonie ! On ne sait ni qui parle ni qui chante. Bon ! l'acteur se tait maintenant, et voilà que l'orchestre commence : confusion ! mélodrame ! ouf ! — J'avoue qu'en ce moment ma patience était à bout. Je me suis retourné, et, saisissant au poignet ce diable d'homme qui m'avait tant fait souffrir depuis deux heures : — Vous appelez cela l'orchestre, monsieur, vous vous trompez ; c'est la voix des éléments conjurés, c'est la cascade qui pleure, c'est le vent qui siffle dans les sapins de la fondrière, c'est la terre qui souffle l'incendie par ses mille crevasses volcaniques. Le hibou funèbre bat des ailes autour du réchaud dont le plomb grésille. Silence, monsieur, ou craignez que maître Casper, dont vous troublez l'œuvre magique, ne vous asperge de son goupillon.

— Y songeais-tu, Théodore ? s'écria Weber, humilier un critique de cette façon, un homme qui peut-être écrit dans trois journaux ! tu ne le connaissais donc pas ?

— Diable ! je le connaissais trop bien, au contraire.

— Demain nous aurons de ses nouvelles.

— Il n'importe ; en ce moment la chasse a passé, et comme tu l'imagines, j'ai bien vite lâché mon philistin pour me mettre à suivre la meute fantastique. Au galop

donc, à travers broussailles et fossés, à travers lacs et torrents! les fouets claquaient en flamboyant d'une lueur sanglante, les chiens ailés à tête de dragon aboyaient sur les cimes des arbres, et le gibier suait le feu par tous ses poils. Cependant la trompe infernale sonnait toujours, éveillant dans leurs trous de muraille les chats-huants de la fauconnerie de monseigneur Samiel. Oh! la sublime fanfare et le beau vacarme! Où se sont-ils arrêtés à courir ainsi par le vent et la tempête? Et dire qu'après une si effroyable nuit l'aurore a pu se lever si calme et si rayonnante! Au troisième acte, dès les premières mesures de la prière d'Agathe, j'ai cru voir une vapeur sereine monter du sein des profondeurs de la terre renouvelée. Ce chant de colombe qui sort des lèvres de la jeune fille me semblait l'hymne de la nature entr'ouvrant, au sortir d'un horrible cauchemar, son œil bleu inondé de soleil et de rosée; car avec toi la nature est partout, et ta musique, quelle que soit du reste son expression pathétique, respire toujours un sauvage bouquet, une tellurique senteur dont on s'enivre. C'est d'elle surtout qu'on pourrait dire: *Semper viridis*, toujours verte, toujours forestière, toujours imprégnée de fenouil et de jeune chêne! Aussi, quand je l'entends, mes narines se dilatent, et j'aspire à pleins poumons cet air mélodieux et sain qui m'apporte comme une bouffée de la forêt prochaine. — J'ai lu dans un vieux chroniqueur qu'un margrave de Thuringe, du nom d'Asprian, aima tellement la chasse, qu'il finit par en devenir fou. Laissant donc le royaume à gouverner à son fils, voilà mon Freyschütz qui se met à courir les bois

jour et nuit, à grimper dans les arbres, à vivre en un mot de la vie inquiète et nomade d'un écureuil. Il paraît qu'à cette époque les coqs de bruyère étaient fort rares en Thuringe. Un soir pourtant, il advint qu'Asprian en découvrit un, le premier qu'il eût rencontré jamais. A cette vue, le vieux comte bondit sur sa branche qui faillit se rompre de la secousse. L'oiseau cependant ne s'effaroucha point, et, chose étrange, au lieu de s'envoler ainsi que tant d'autres eussent fait, il s'approchait d'Asprian comme attiré par une magnétique influence. Les deux compagnons passèrent la nuit à se regarder, Asprian couvant d'un œil de feu le pauvre volatile, qui, subjugué, haletant, anéanti, expira au point du jour, Or, ici commence le prodige. L'oiseau mort, son âme passa dans le corps du comte. De ce jour, Asprian perdit l'usage de la parole. D'homme et de margrave qu'il était, il devint un coq de bruyère perchant, gloussant et roucoulant selon toutes les conditions de son nouvel emploi. Je ne sais trop pourquoi cette folle histoire me revient à l'esprit en ce moment On parle de transformations, de périodes antérieures ; ô Weber ! dis, ne serais-tu pas, toi, ce comte Asprian, cet oiseau fabuleux qui, après avoir vécu plus de trois siècles en pleine nature, délivré enfin du charme fantastique et rendu à l'humanité, laisse transpirer désormais toute cette poésie mystérieuse et sombre dont il fut imprégné dans une autre existence ?

— Bon, voilà Callot qui déraisonne, reprit Devrient en lançant dans l'air une épaisse nuée de tabac; au fait il en a bien le droit, nous avons énormément bu. Quant à moi,

Weber, j'ignore absolument de quels mondes tu nous arrives, et me soucie fort peu de ta commensalité antérieure avec les gnomes ou les ondins, les elfes ou les salamandres. *Salamander soll glühen*, salamandre doit flamboyer, a dit le vieux docteur, et le musicien chanter, ajouterai-je, à chacun son métier; mais ce que je sais à n'en pas douter, c'est que tu viens de fonder l'opéra allemand et de trouver dans les profondeurs de ton art ce filon du romantisme que la poésie avait dès longtemps découvert en fouillant les mines de l'histoire. Pauvre scène allemande, où s'en allait-elle depuis la mort de Mozart! Nous ne vivions que d'emprunts faits à l'Italie et à la France, et il a fallu le *Tancredi* de cet enragé de Rossini pour nous rappeler ce que c'était que l'enthousiasme. A Samiel, messieurs, au sombre génie des forêts qui nous a valu cette partition enchantée.

— A Weber! s'écria d'un air d'exaltation radieuse le jeune homme que Hoffmann avait amené; au compositeur inspiré, au grand maître de l'Allemagne contemporaine! Que l'art sacré vers lequel sa prédestination le pousse lui livre sa plus grande somme d'émotions, ses plus mystérieux trésors! Qu'il vive jusqu'à la fin, heureux, applaudi, couronné, triomphant entre ses rivaux, et que toutes les satisfactions, toutes les voluptés de la gloire, descendent sur son âme, source de paix où viendront s'abreuver ceux qui souffrent!

— Ceux qui souffrent! répéta Weber avec un sourire plein d'amertume et d'ironie, et comme si dans la mélancolique réaction qui s'était faite en lui depuis quelques

instants il n'eût saisi que les trois derniers mots du toast porté par son chaleureux coryphée ; ceux qui souffrent ! et lui, qui le consolera ? Quand il aura tout sacrifié à son art : son repos, sa santé, son bien-être ; quand il sera mort à la peine, qui se chargera de sa famille ? Hélas ! personne. Mais, dira-t-on, les œuvres survivent à l'homme. En effet, au bout de cinquante à soixante ans, quelques braves gens s'aviseront de vous proclamer un génie et de prouver au monde que vos contemporains ont eu le plus grand tort de vous laisser ainsi mourir de misère et de désespoir. A l'instant, votre résurrection sera votée. Nous savons tous comment se pratiquent ces sortes d'apothéoses. On se forme en société philharmonique, on commande un banquet monstre à quinze livres par tête sans le vin ; à ce banquet, on mange et boit pour le plus grand profit de votre gloire que c'est une bénédiction ; les harangues se suivent avec un égal succès. Puis, lorsqu'enfin l'assemblée, portée à l'attendrissement par de trop fréquentes libations, commence à fondre en larmes au récit de votre martyrologe, un dernier orateur se lève qui, proposant une vingtième fois votre santé, y joint une motion pour qu'un monument vous soit érigé. A ce discours de frénétiques applaudissements éclatent, et séance tenante une commission s'organise, présidée d'ordinaire par quelque charlatan qui n'est point fâché d'occuper à cette occasion la renommée de sa personne et de gambader un peu sur le piédestal en attendant que votre statue y monte ; bientôt de tous les coins de l'Europe, les voix de la publicité sonnent l'appel, les souscriptions se multiplient, les ducats

pleuvent dans la caisse, et, pour comble d'honneurs posthumes, le Michel-Ange du temps s'offre à reproduire vos traits sans permettre qu'on l'indemnise. Ainsi tout se réunit à vous glorifier après que vous êtes mort. Cependant le jour solennel arrive, la statue couronnée de laurier, enguirlandée de fleurs, déchire ses voiles aux acclamations d'une multitude enivrée d'enthousiasme et de soleil. Votre nom court dans toutes les bouches, votre musique défraye toutes les fanfares, tous les carillons de la fête ; le matin même, votre éditeur a mis en vente une édition de luxe de vos œuvres. Oh ! l'admirable triomphe et la magnifique perspective, s'il n'arrivait le plus souvent qu'à l'heure où ces belles choses se passent, votre propre fils, réduit aux derniers expédients de la misère, votre propre fils porte au mont-de-piété la montre de famille, afin de pouvoir subvenir aux frais du convoi de sa mère, morte dans un galetas des faubourgs !

— Carl, s'écria Devrient, est-ce bien toi qui parles de la sorte ! non, tu fais injure à ton pays ; non, tant d'ingratitude n'existe pas.

— Il se peut, reprit Weber d'un ton plus calme, qu'il y ait quelque exagération dans les détails ; quoi qu'il en soit, le fond du tableau est vrai, et je te conseille de le tenir pour tel. Aimons notre art plus que toute chose au monde, mais ne soyons pas si insensés que de nous sacrifier pour une foule ignorante et jalouse, incapable d'apprécier à leur valeur le génie et le mérite tant qu'elle les a devant les yeux. —

Depuis qu'il avait cessé de parler, Hoffmann ne perdait

pas de vue son voisin de gauche, qui, le regard fixe, l'oreille attentive, semblait s'évertuer à recueillir chaque mot échappé des lèvres de Weber. Au moment où son oracle se taisait, le jeune homme essuya une grosse larme, et, tirant de sa poche un objet dont sous sa main crispée on ne pouvait distinguer la forme, fit mine de l'approcher de son verre.

Hoffmann avait suivi de l'œil le manége, de sorte qu'à un certain cliquetis imperceptible aux deux autres convives, il se retourna tout à coup, et saisissant au poignet le taciturne :

— Halte-là, camarade, s'écria-t-il, vous ne voyez donc pas que votre verre est plein à déborder ? Que diable voulez-vous y mettre encore?

A ces mots, le jeune homme rougit, et tout en affectant de plaisanter, cherchait à dégager son bras de l'étreinte du conseiller de justice ; déjà même il allait réussir lorsque Hoffmann se prit à dire : « A moi, Samiel, *hilf Samiel !* »

A ce moment, Devrient jugea convenable de se mêler à la querelle, et fixant son grand œil magique sur le disciple insoumis :

— Mon garçon, dit-il, ici préside le conseiller de justice, et la résistance n'est pas de mise ; ainsi, rends-toi.

— Qu'à cela ne tienne, répondit alors le jeune homme, qui partit d'un éclat de rire forcé et jeta sur la table l'objet de la dispute. Hoffmann s'en empara ; c'était un flacon de cristal de roche à facettes diamantines ; il l'ouvrit, et après l'avoir flairé, s'écria avec horreur et dégoût :

— De l'opium ! aussi vrai que j'existe, de l'opium, et

vous versez cela dans votre vin ; vous, jeune homme, à votre âge, de pareils excitants ! Mille tonnerres, c'est trop fort !

— Dieu me damne ! je crois, Hoffmann, que j'aimerais mieux ton infusion de salamandres, observa Devrient. Puis, se tournant du côté de Weber : La dernière fois que j'ai joué Shylock, j'ai essayé de l'opium, et sauf une fièvre nerveuse qui m'a tenu cloué quinze jours sur mon lit, je m'en suis très-bien trouvé.

— Je confisque la fiole, poursuivit Hoffmann empochant le corps du délit ; allons, garçon, un autre verre, et tâchons de nous comporter comme il faut. Buvons, messieurs, c'est du bourgogne vieux que je vous garantis pur de toute substance vénéneuse. Quant à vous, jeune homme, je vous engage à vous présenter demain de bonne heure chez moi, à l'effet de vous entendre sermonner d'importance.

— Hélas ! cher conseiller, reprit le jeune homme avec un douloureux sourire, je veux bien me rendre chez vous aussi souvent que vous le permettrez ; mais vous entendre, c'est autre chose : à dater de demain, le fantôme qui parle ici ce soir n'entendra plus personne.

— Et pourquoi cela, s'il vous plaît, camarade ? s'écria Hoffmann.

— Parce que, repartit le jeune homme d'un accent d'ineffable tristesse, parce que, à dater de demain, je serai sourd.

A ces mots, les trois autres se regardèrent de cet air ébahi de gens qui croient avoir affaire à quelque échappé

d'une maison de fous, Lui cependant, s'adressant à Weber auquel il tendit la main par-dessus la table : — O mon maître ! poursuivit-il, oui, j'ai donné ce soir pour entendre votre immortel chef-d'œuvre tout ce qui me restait encore d'un sens qui, après avoir été jadis chez moi d'une susceptibilité merveilleuse, depuis tantôt huit ans décline et s'en va, d'un sens dont la perte prévue, inévitable, a changé désormais ma vie en un enfer et me rend le plus malheureux des hommes.

III

A ces paroles, prononcées dans l'effusion d'un désespoir sans bornes, un long silence succéda. Hoffmann et Devrient restaient sous le coup de leur stupeur, Weber pleurait. Enfin, voyant que nul n'osait entreprendre de l'interroger :

— Oh ! mon Dieu, mon histoire est bien simple, reprit le jeune homme ; il n'y a ici ni drame ni roman — Puis, vidant son verre d'un trait, il continua presque sans s'interrompre : — Vous dire qu'à la musique se rapportent mes premières sensations, mes premiers goûts, mes premiers besoins d'étudier, est-ce vous apprendre une chose que vous n'ayez déjà devinée ? Né dans le sud de l'Allemagne, à Bonn, où j'habitais avec ma famille, je connus Beethoven dès l'enfance, et ce divin maître, lors de sa dernière et si courte visite à sa ville natale, daigna plus d'une fois me donner de bien précieuses marques de

son intérêt. Nous demeurions dans la même maison, de sorte qu'à certaines heures il me faisait monter pour juger de mes progrès sur le piano ou causer familièrement avec moi de mille détails concernant l'étude de la science à laquelle je m'appliquais. Il faut vous l'avouer, l'idée d'être ainsi distingué par un pareil génie remplissait d'orgueil mon cœur d'enfant Il me semblait recevoir de ses mains augustes je ne sais quelle consécration nouvelle. Évidemment il était dans ma destinée de produire un jour ou l'autre quelque chef-d'œuvre extraordinaire. A cette époque, je n'avais pas d'autre conviction. Mes maîtres, ravis de mes succès, m'encourageaient et fondaient sur mon avenir les plus belles espérances. Quant à moi, mon Dieu, que n'espérais-je pas! Je venais d'avoir seize ans lorsque mon père mourut; peu après ma mère le suivit; resté orphelin, je quittai Bonn et résolus de voyager pour me faire entendre. Mon début à Berlin dépassa tout ce que j'avais rêvé de plus glorieux; du premier coup, je fus proclamé maître; applaudissements, fortune, renommée, à l'instant tout m'arriva; ô triomphe, moi la veille encore ignoré, j'eus des ennemis! Ainsi commençaient à se réaliser mes songes dorés d'autrefois. L'art divin auquel j'avais voué ma vie souriait à mes sacrifices: je touchais à l'accomplissement de mes plus doux vœux, à cette heure de la vie où le succès donne à l'artiste le droit de se produire dans toute l'originalité de sa propre nature; mais, hélas! cette heure fortunée, qui m'eût dit que l'enfer me l'enviait, et qu'entre mes lèvres avides et cette coupe fatale dont tu t'es enivré ce soir, ô Weber, il y avait

place pour un si grand malheur! Comment la main de Dieu m'atteignit, de quel crime un pareil fléau était le châtiment? Je l'ignore ; tout ce que je sais, c'est qu'on devait exécuter le lendemain ma symphonie, et que cette nuit-là je m'étais enfermé dans ma cellule à récrire un morceau qui m'avait paru faible à la répétition. Comme j'achevais mon ouvrage à l'aube naissante, je me sentis tout à coup la tête en feu ; en même temps mes oreilles se mirent à gronder comme un fleuve qui monte. Je crus que l'air du matin me remettrait; mais, en ouvrant ma fenêtre, je n'entendis pas le bruit que je faisais. Alors je renversai un meuble avec fracas, je brisai des porcelaines; rien, plus rien... J'étais sourd! Je n'essaierai pas de vous raconter cette journée; elle fut horrible. Avant tout, cette idée me préoccupait : être pour les gens un objet de pitié! J'aurais préféré le suicide. Le soir vint; je me rendis à la salle de concert, résolu à conduire l'orchestre comme si de rien n'était, quitte à me faire sauter la cervelle du moment où j'en viendrais à envisager mon état comme incurable et surtout comme impossible à dissimuler. Pendant les premières mesures, les choses se passèrent assez bien; un reste du sens frappé me guidait encore; je crus même, ô bonheur! que j'allais recouvrer l'ouie : c'était une fausse alerte. Tout à coup l'orchestre entier sembla se taire, et je n'entendis plus que le silence, un silence de mort. Voilà un supplice auquel Dante n'a point songé. Je n'écoutai que mon désespoir. Il arrivera ce qui pourra, murmurai-je en dévorant des larmes de rage, et je continuai jusqu'au bout, m'aidant seulement de mes yeux, et

dirigeant sans entendre une note ces masses instrumentales auxquelles j'étais censé communiquer l'impulsion sonore. A la fin, toutes les mains battirent, tous les visages s'animèrent ; mes camarades, mes rivaux, s'empressaient autour de moi ; un chambellan vint me chercher pour me conduire dans la loge de la cour. Les princesses me parlèrent, le roi me parla ; je souris et me tus : les sanglots m'étouffaient. A peine dehors, mon délire éclata ; je courus par les rues comme un fou. Je trouvai sur mon passage une taverne ouverte, j'y entrai ; on m'apporta du punch, et j'en bus coup sur coup plusieurs verres. Quelques minutes venaient de s'écouler ainsi, lorsque subitement il me sembla que mes sens se dégageaient. O miracle! j'entendais de nouveau ; je prêtai l'oreille, et les sons m'arrivèrent clairs et perceptibles. Bientôt je remarquai qu'à mesure que je buvais, cette lucidité augmentait : le hasard me livrait là un secret que j'eusse payé de mon sang ; désormais je savais par quels moyens faire revivre à ma volonté un organe mort. Effroyable galvanisme dont cependant je ne tardai pas d'abuser. En effet, sous peine de voir le remède demeurer inactif, il fallut chaque jour doubler la dose. On dit partout que j'étais un ivrogne, et, pour éviter de tomber dans la pitié des hommes, j'encourus leur dégoût. Un jour, à la suite de circonstances assez bizarres et qu'il serait inutile de vous raconter, le secret de mon état fut découvert par une jeune fille italienne du nom de Zerline, laquelle habitait une petite maison de la Friedrichsstrasse en compagnie de son vieux père, sorte de factotum à la Figaro, très-fort sur la pochette et l'art de préparer des

onguents, génie d'apothicaire dans la peau d'un maître à danser. Ces braves gens me témoignaient de l'intérêt; j'exigeai d'eux la promesse d'un silence absolu et m'ouvris au père de Zerline. Depuis quelque temps en effet, je croyais m'apercevoir que les spiritueux n'agissaient plus, et je sentais avec horreur s'approcher l'heure fatale où toute communication cesserait irrévocablement entre le monde et moi. Voyez, dis-je à l'Italien, s'il y a quelque moyen d'aviser, et que nulle crainte ne vous arrête, car je ne consens à patienter qu'à la condition qu'une ressource extrême reste encore. Au premier abord, le bonhomme hésita : vaincu toutefois par l'idée de me réduire au désespoir, il me promit, sinon de me rendre en son intégrité un sens déjà si entrepris, du moins d'en retarder de quelque temps la perte définitive; mais, avant de me livrer sa recette, il exigea de moi le serment que je ne l'emploierais que dans les cas extrêmes. Je jurai tout ce qu'il voulut, et le lendemain il me remit un flacon de cristal pareil à celui que vous venez de m'arracher. C'était de l'opium. Deux ans s'écoulèrent ainsi, pendant lesquels de célestes extases me furent données. Les portes d'or du paradis de Mozart et de Beethoven s'ouvraient pour moi de nouveau; je n'avais qu'à vouloir, et ce sens frappé de mort une heure auparavant s'éveillait à des impressions mélodieuses d'une netteté, d'une vibration telles, que jamais l'oreille humaine en des conditions normales n'en perçut de pareilles. Hélas! ce beau songe d'une nuit d'Orient ne pouvait se prolonger! une semblable orgie devait finir! Un soir, mon Italien me déclara qu'obligé

depuis plusieurs mois de doubler et de tripler les doses, force était à lui de s'arrêter, sous peine, s'il continuait, de courir le risque de m'empoisonner. Il consentit cependant à me remettre encore cette fois le breuvage ordinaire, me suppliant de le tenir en réserve et de n'y toucher qu'avec une excessive discrétion. Je promis comme d'habitude, et déjà même je songeais à me retirer pour un mois ou deux à la campagne, lorsqu'en me promenant sous les arbres du Thiergarten, je vous rencontrai, cher Hoffmann. De ce moment, ma destinée fut accomplie. Vous alliez à la répétition du *Freyschütz*, et je n'eus pas la force de me séparer de vous qui m'entraîniez à votre insu, vers l'abîme où je vais périr. A l'idée d'entendre le *Freyschütz*, je ne me suis plus souvenu de rien ; je vous ai suivi. Du commencement à la fin, pas une note de perdue : quelle joie ! ô Weber, c'est à peine si je songe au prix dont je l'ai payée, car, après avoir entendu hier ton chef-d'œuvre, il a fallu l'entendre encore ce soir, et, pour y parvenir, j'ai dû vider le flacon de mort jusqu'à sa dernière goutte. Et maintenant, adieu, mes amis ! A partir de ce soir, je n'entendrai plus rien.

Il se leva comme par un ressort, serra la main à chacun des convives, prit son chapeau et disparut. Les trois amis, pâles et consternés, étaient restés cloués sur leurs siéges, sans pouvoir proférer une parole.

IV

— Étrange ! soupira Hoffmann après une assez longue pause.

— Callot, reprit Devrient, si ce que nous venons d'entendre n'est point un conte nocturne de ta façon, c'est une affreuse histoire.

— Il n'y a rien de fantastique en tout ceci, reprit Weber. A présent que j'y songe, il me revient comme un souvenir vague de ce jeune homme. En effet je crois me rappeler l'avoir connu autrefois chez l'abbé Vogler ; on le citait même comme un de ses plus brillants élèves. Pauvre infortuné ! qu'aura produit cet éclair de génie que ses maîtres et ses rivaux saluaient en lui dès cette époque ?

— Bah ! répondit Hoffmann, tout ce qui fleurit ne mûrit pas, et la nature a ses caprices. Pour faire un grand philosophe, un grand poëte, un grand artiste, je me suis toujours figuré qu'elle s'y prend à plusieurs fois ; elle ébauche, tâtonne, et quand elle a réussi à créer un moule...

— Elle le brise, s'écria Weber avec un douloureux sourire, sans même se donner le temps d'en extraire les trésors qu'elle y avait déposés.

A ces mots la séance fut levée et l'on se sépara ; le *coucou* de la taverne venait de sonner deux heures.

Des quatre personnages de cette scène, aucun ne survit aujourd'hui. Hoffmann s'en alla le premier ; puis ce fut

le tour de Weber, auquel à peine resta le temps encore d'écrire deux chefs-d'œuvre, *Euryanthe* et *Oberon*, et, vers la fin de 1832, Louis Devrient mourut. Quant au pauvre jeune homme dont l'apparition presque fantastique avait si fort impressionné les trois amis, on n'entendit jamais plus parler de lui.

III

SEBASTIEN BACH. — HANDEL. — GLUCK. — HAYDN ET MOZART.

I

Nous voudrions maintenant, pour mieux caractériser le génie de Weber, dire un mot de la période à laquelle il se rattache, de la tradition musicale dont il sort. Si indépendant, si généreusement doué qu'on puisse être, et le musicien illustre qui nous occupe a certes bien quelque droit à ce que nous le jugions tel, on a toujours en soi une certaine somme d'éléments plus ou moins transmissibles qu'on emprunte à l'esprit de son époque; et lorsque cette époque est la plus glorieuse que l'Allemagne musicale ait eue, lorsqu'il s'agit du dernier venu d'une famille de héros qui compte parmi ses membres Haydn, Mozart et Beethoven, on avouera sans trop de peine avec nous qu'en dehors de ces conditions héréditaires, de cette loi de filiation, il ne saurait y avoir de salut pour la critique.

Ceci posé, il nous sera permis de remonter aux premières années du XVIIIe siècle, au moment où, de l'autre côté du Rhin, commence, à proprement parler, l'ère musicale moderne. Jusque-là on n'avait jamais eu que de la scolastique. Dans la musique comme dans la philosophie, la période d'argumentation précéda le règne de la pensée libre, Abeilard vint avant Descartes; le Descartes de la musique, ce fut Haydn. La poésie et la musique allemandes sont filles toutes deux du XVIIIe siècle. L'épanouissement éclata simultané, on eût dit qu'elles s'entendaient l'une l'autre. Durant la période qui précéda l'émancipation du XVIIIe siècle, et qu'on pourrait appeler l'ère du rationalisme, la poésie, purement métrique, n'offrait aucun sujet d'inspiration à la musique vocale, obligée par là de recourir sans cesse aux textes sacrés. Quant à la musique instrumentale, indépendante, à la symphonie telle que nous l'entendons, elle n'existait point.

II

J'ai parlé d'émancipation. En effet, dès 1730, l'esprit d'indépendance se déclare, le rhythme et la mélodie sont révélés, un souffle de vie et de liberté féconde la science des combinaisons techniques. A vrai dire, cette révolution ne pouvait s'accomplir que par la découverte d'un instrument complexe, synthétique, d'un centre d'harmonie, qui fût dans le monde des sentiments profanes ce qu'était l'orgue

au sanctuaire : j'ai nommé le clavier. Ici apparaît l'action immense et génératrice de Sébastien Bach (1) ; non content d'avoir étendu à l'infini le domaine de l'orgue, son orchestre à lui, il appliqua sur le perfectionnement du clavier l'effort de son génie harmonique, l'un des plus prodigieux qui furent jamais, et le clavier commença à devenir entre ses mains ce précieux résumé des forces instrumentales pour lequel, sous le titre de concertos, Beethoven devait un jour écrire de véritables symphonies. Tandis que, par l'intronisation du clavier, Bach sécularisait en quelque sorte l'harmonie, Handel, de son côté, en créant l'oratorio, préparait l'opéra, c'est-à-dire la complète et définitive émancipation de l'art : tâche immense pour laquelle naquit Gluck, à vrai dire, le premier compositeur dramatique dans toute l'acception donnée aujourd'hui à ce mot, le premier musicien qui se soit préoccupé de l'étude des caractères, car jusqu'à lui on s'en était tenu à rendre la situation ; le premier enfin qui ait nettement tracé la ligne de démarcation entre le style profane et le style sacré. Ainsi préparée, la période d'émancipation, l'ère du style libre n'avait plus qu'à s'ouvrir. Haydn et Mozart parurent, et de cette filiation tout ce que le génie musical contemporain a créé de généreux, de vivace, procéda. Il va sans dire que je n'entends point parler ici de l'Allemagne seulement, mais encore de la France et de l'Italie, sur lesquelles devait bientôt s'étendre le mouvement régénérateur.

(1) Né en 1685, mort en 1770.

III

L'orchestre moderne, personne, je pense, ne le contestera, est l'œuvre authentique et manifeste de Joseph Haydn; le premier entre tous, l'auteur de *la Création* et des *Sept paroles* a donné à la musique instrumentale cette existence individuelle que nous lui connaissons désormais, et peut-être la génération nouvelle, en proie aux enivrantes fascinations de Beethoven, a-t-elle trop tôt oublié le culte d'un des génies les plus éminemment féconds dont s'honore l'histoire des beaux-arts. Oublié n'est pas le mot, des maîtres tels que lui ne s'oublient point, mais on affecte à son égard cette espèce d'admiration révérencieuse qu'on a pour un portrait de famille. Beethoven et Weber, Mozart aussi, quoique plus d'un le déclare vieillot et fort enclin au radotage, vivent encore de notre vie commune; mais, quant à lui, nous l'avons relégué dans le musée aux antiques, et si, au sortir d'une séance du Conservatoire, où quelque symphonie du chantre des *Saisons* vient d'être exécutée, il vous arrive d'aborder les illuminés du sanctuaire on vous parlera de la perruque du bonhomme, de sa canne à pomme d'ivoire et des boucles d'or de ses souliers. Singulière préoccupation du type qui circule! Les œuvres de Haydn respirent en effet certaines grâces bucoliques et par trop décentes, une régularité, une symétrie de composition auxquelles par moments l'épithète de rococo ne messied pas. De là cette physionomie de vieillard méthodique et bé-

névole qu'on prête au grand artiste. Passe donc pour le type ayant cours, et laissons au La Fontaine musical son innocent sourire, ses culottes de soie et sa tabatière ornée d'un fin émail, pourvu qu'on veuille nous accorder que, sous les ombrages où sa promenade se dirige, l'âme du vieux maître s'ouvre à toutes ces voix de la nature, à ces mille bruits de la création dont va se pénétrer la symphonie. Je le répète, Haydn a créé l'orchestre, aucun maître avant lui n'avait eu l'inspiration d'employer les ressources instrumentales selon leurs divers caractères de sonorité. Les instruments sont faits pour idéaliser les bruits de la nature. De ce principe, que l'auteur de *la Création* conserve la gloire d'avoir appliqué le premier, est sortie toute la musique instrumentale moderne. Jusque-là l'école rationaliste ne s'était préoccupée que de l'harmonie des sons; de Joseph Haydn date l'harmonie des bruits, cette langue vivante et sublime qu'ont parlée depuis en l'agrandissant Mozart et Beethoven, Weber, Méhul et Meyerbeer. Impossible, a-t-on dit, d'entendre une compositien de Joseph Haydn, sans que l'idée vous vienne à l'instant d'un poëme analogue. Le sentiment pittoresque est révélé. Plus tard, le chantre des symphonies et le chantre du *Freyschütz* porteront à sa suprême manifestation l'union de la musique et de la poésie, et le romantisme aura son tour; en attendant, poëme et tableau tout ensemble, voici une œuvre symphonique d'où la vie universelle déborde; voici que, pour la première fois, l'élément pittoresque se combine en musique avec l'élément religieux. Vainement chez Handel ou chez Bach vous chercheriez un pareil assemblage. Il

est vrai qu'ici le sentiment religieux risque bien de tourner au panthéisme: une adoration calme et sereine de Dieu dans la nature, telle est, si je ne me trompe, la religion de l'auteur des *Saisons*, religion dont le sentiment ne saurait avoir rien de positif. On a comparé Haydn à Goethe ; sous plus d'un rapport, la comparaison se justifie, avec cette différence pourtant que cet esprit de calme et d'impassible objectivité que l'un tenait de sa nature un peu bourgeoise, l'autre l'avait conquis par un effort prométhéen. « Personne, disait Mozart, n'a plus de grâces dans le badinage et plus de larmes dans l'émotion que Joseph Haydn, lui seul a le secret de me faire sourire et de m'impressionner au fond de l'âme. » Ne plaisantons pas trop du bonhomme, et tâchons de ne pas immoler ainsi sur l'autel de la passion ce divin sentiment de l'harmonie qui trouverait moyen de porter l'ordre et la méthode jusqu'au sein du chaos.

IV

Tandis qne Joseph Haydn introduit dans la musique la poésie descriptive, l'épopée, son immortel contemporain, Mozart, âme ardente et passionnée, alliant au sérieux du Nord les grâces enjouées du Sud, génie immense nourri de Bach et de Handel, et par-dessus tout mélodieux, Mozart crée le drame lyrique, et, sous ce rapport, la musique chez lui s'individualise mieux que chez l'auteur de *la Création*. Haydn n'en voulait qu'aux phénomènes sensibles de la

nature, c'est à la conscience humaine que s'adresse Mozart, et sa mélodie aura pour thème les passions et leurs vicissitudes. Quand je dis sa mélodie, je dis en même temps son orchestre, car désormais chant et orchestre ne font plus qu'un, et le grand drame de la vie a trouvé enfin son expression musicale. Je n'ai point à parler ici des sonates et des quatuors de Mozart, exquis chefs-d'œuvre où le maître, sans cesser de se montrer l'élève d'Haydn, secoue à pleines mains d'étincelants trésors d'idées nouvelles; je passerai aussi sous silence ses symphonies où plus d'importance est donnée aux instrumens à vent, où le contraste des parties, concourant chacune selon ses attributs individuels à l'harmonie de l'ensemble, laisse de loin entrevoir Beethoven. Cependant un point sur lequel je veux insister parce qu'il se rattache à mon sujet, c'est le sens dramatique, cette faculté de créer, de faire vivre un personnage, que Mozart possède à l'égal de Shakspear et de Molière Gluck lui-même, le judicieux chevalier de Gluck, eût-il disposé de toutes les ressources de l'orchestre de Mozart, ne se serait jamais élevé à cette sublime entente du caractère humain. Mozart ne s'en tient point à rendre des sentiments généraux, des passions de tous les temps et de tous les pays, comme sont d'ordinaire les sentiments et les passions que met en jeu la tragédie classique, et dont le chantre d'*Iphigénie* et d'*Armide* serait en musique le glorieux représentant: l'auteur de *Don Juan* et des *Noces de Figaro*, de la *Clémence de Titus* et d'*Idoménée* descend au fond des choses; pas un détail, pas un trait ne lui échappe et, de cette préoccupation constante du personnage et de la situa-

tion résulte une série de caractères faits pour marcher de pair avec les plus réelles, les plus admirables créations du génie des poëtes. Si je dis maintenant que l'instrumentation, de son côté, avait tout à gagner à ce système d'analyse et d'observation transporté du roman et du drame dans la musique, peut-être croira-t-on que j'avance un parodoxe, et cependant rien n'est plus vrai. En effet, de ce moment, l'orchestre cesse d'être réduit au simple rôle d'accompagnateur, une part plus large lui est acquise : il intervient dans l'action, développe et commente les caractères, et d'un besoin nouveau de vie et de variété, de contemplation et de pittoresque, naît la modulation, cette puissance de l'art moderne, ce grand secret des Beethoven et des Weber.

On comprend désormais pourquoi nous avons pu, sans nous éloigner du sujet qui nous occupe, remonter d'une génération le cours des temps, et quelles inductions nos rapprochements doivent fournir. Dans la symphonie comme dans le drame, Haydn et Mozart ont créé la forme musicale moderne. D'eux seuls toute émancipation procède, et volontiers je les comparerais à ces artistes grecs dégageant de ses voiles sacrés l'Isis égyptienne, pour la faire marcher, blanche et radieuse déesse, sur le sol terrestre où nous vivons. Si l'orchestre a conquis cette indépendance, cette individualité qui lui est propre, si l'abîme instrumental reflète désormais dans ses profondeurs sonores tous les paysages de la nature, tous les phénomènes de la conscience humaine ; si nos passions grondent en lui aussi bien que l'orage, c'est aux efforts combinés du calme et

pittoresque génie du peintre des *Saisons* et de l'âme ardente et sublime du chantre de *Don Juan* qu'on le doit.

V

La poésie de la nature et le drame des passions avaient trouvé leur idéal classique ; l'heure du romantisme sonna. Etendre par la rêverie le sentiment du pittoresque, porter jusqu'à l'abstraction transcendantale, jusqu'à la métaphysique, un naturalisme qui menaçait de tourner au descriptif, ce fut l'œuvre de Beethoven. Si nous considérons Beethoven dans ses rapports avec Haydn et Mozart, nous verrons qu'il procède de l'un et de l'autre de ces deux maîtres. Son goût du paysage, certain côté pittoresque de son naturalisme, comme aussi son humeur, cet esprit de badine divagation dont est sorti son *scherzo*, lui viennent d'Haydn, tandis qu'il se rattache à Mozart par la vigoureuse magnificence de son harmonie et son art gran diose d'interpréter les passions. Maintenant cette forme dramatique pressentie par Mozart avec le sublime instinct du génie, supposez-la aux mains d'un maître ayant toute conscience des secrets de son art, et vous avez Weber, grand poëte en qui le romantisme et l'idée de nationalité ne font qu'un, l'esprit le plus allemand que l'Allemagne musicale ait eu, le plus critique surtout.

Je l'ai déjà écrit ailleurs (1), le romantisme naquit en Al-

(1) Voir *Écrivains et Poëtes de l'Allemagne.*

lemagne du sentiment national, surexcité contre la France pendant les guerres de l'empire. Achim d'Arnim, Frédéric de Hardenberg, Carl Immermann, étaient avant tout de jeunes cœurs enflammés de patriotisme. Goethe, qui professait la doctrine de l'indifférence en pareille matière, n'appartint jamais à leur mouvement. La muse romantique prit donc les couleurs de la Prusse ; de même que plus tard elle arbora chez nous la cocarde de la Restauration. Là-bas elle fonda la guerre, ici la paix. Muse du passé, sainte muse des temps chevaleresques, l'Allemagne lui dut l'héroïque fleur de sa jeunesse, et ce fut elle qui, au lendemain de la Révolution et de l'Empire, après tant d'échafauds et de mauvaise prose, après tant de gloire et de mauvais vers, elle qui valut à la France Châteaubriand et Lamartine !

VI

Je reviens à Weber : son patriotisme mystique le poussa du côté des romantiques, et sa voix préluda par des cris de guerre. On connaît ses sombres hurrahs empruntés à Théodore Kœrner ; on connaît cette *Chasse de Lützow*, âpre et sauvage mélodie qui semble imprégnée à la fois d'une odeur de poudre et de bruyère. La chasse ! où ne l'a-t-il pas mise ? où n'a-t-il pas mis le fantastique ? Ses dragons et ses hussards à lui, ce sont des *Jäger* battant la montagne et le bois, leur mousquet sur l'épaule, la trompe en sautoir. Hurrah ! voici la chasse de Lützow, et la soli-

tude retentit d'incantations étranges, et le gibier effaré cherche son gîte. Il n'y a qu'un Allemand pour associer ainsi la nature à ses colères politiques.

Ce caractère de mysticisme, qu'affecte chez Weber le sentiment national, lui vient, à n'en pas douter, d'un fonds de philososophie naturelle acquis dans le commerce de Goethe et de Jacob Bœhm. Imagination fiévreuse, préoccupée, selon le goût du temps, d'études rétrospectives, le passé de l'Allemagne l'attire, le fascine, et l'élément national, populaire, où sa rêverie aime à s'absorber, va donner à son inspiration cette mâle saveur, ce je ne sais quoi de naïf et de fort, de sympathique et de vivace, qui constitue sa suprême originalité. On comprend comment nous avons pu parler du génie critique d'un pareil maître. Jamais musicien ne posséda le sens populaire à un plus haut degré; jamais on ne s'appropria d'une façon plus souveraine l'esprit de tradition, l'esprit national. A ce compte, le *Freyschütz* me semble une des œuvres les mieux faites pour défier le temps. Même en dehors des conditions d'art qui le recommandent à l'admiration de l'avenir, le *Freyschütz* devrait vivre comme une expression sublime, incomparable, de la nationalité poétique allemande.

VII

EURYANTHE.

Du romantisme populaire qui lui inspira le *Freyschütz* Weber passe dans *Euryanthe* au romantisme chevaleresque, et ce vif amour de l'élément poétique national va développer chez lui le sens de l'histoire. Je n'hésite pas à le dire, cette tendance toute moderne en musique de remonter le cours des siècles et de faire revivre dans leur caractère d'individualité propre des passions d'un autre temps, cette tendance nous vient de Weber, lequel à son tour la prit autour de lui pour la transporter de la scène dans son art. Imagination libérale et puissante, esprit informé, critique, l'auteur du *Freyschütz* et d'*Euryanthe* sut étendre ses conquêtes en dehors des limites de sa profession respective. Dans cette âme sonore et sympathique, centre glorieux de résonnance, toutes les préoccupations intellectuelles de l'époque eurent un écho, et, s'il fut contemporain de Mozart et de Beethoven, il ne le fut pas moins d'Arnim et de Niebuhr, d'Hoffmann, de Raumer, d'Augustin Thierry et de Michelet. En tant qu'expression de la vie chevaleresque, d'une vie où les idées d'amour, d'honneur, de foi dans les serments, règnent en souveraines et gouvernent tout, *Euryanthe* peut à bon droit s'appeler un opéra historique. Je doute que le drame lyrique ait jamais parlé un plus noble, un plus vaillant langage ;

c'est le véritable roman de chevalerie en musique. On connaît ce grand soin que Weber apporte dans l'étude de ses caractères, qu'il approfondit et parfait pour ainsi dire au moyen de l'orchestre et de toutes les ressources combinées de son art. Eh bien! dans aucun autre de ses chefs-d'œuvre, cette préoccupation du maître n'eut occasion de s'exercer avec tant de suite et de bonheur. *Euryanthe* est le seul des opéras de Weber où le dialogue parlé n'intervienne pas, et l'on conçoit quels avantages pour le style soutenu comme pour l'individualité de ses personnages devait tirer de l'emploi du récitatif un esprit si observateur, si curieux de détails, et possédant aussi bien à fond le sens intime de l'histoire. Quel suave et charmant tableau de l'amour chevaleresque, de la loyauté, de la foi dans les rapports, que ces caractères d'Adolar et de sa pudique maîtresse! L'amant d'Euryanthe adore en elle le type gracieux des vertus et des perfections en honneur dans les romans de la Table-Ronde, et rapporte discrètement à cet objet d'une passion à la fois mystique et sensuelle tout le mérite, tout l'honneur de ses propres actes. Il se peut que je me trompe et que mon illusion me montre au fond de cette musique des idées auxquelles le maître n'a point songé, tel n'en est pas moins le sens que garderont toujours pour moi la romance si mélodieusement naïve d'Adolar, son air, sa partie dans ce trio du premier acte d'une si fière touche, en un mot les divers passages caractéristiques où cette physionomie se dessine. Là cependant s'arrêtent les concessions faites au sujet, lequel se passe, comme on sait, sur les bords de la Loire, au pays d'un roman-

tisme plus tendre et plus ouvert. Génie énergique et sombre de nature, Weber chercherait en vain à répudier ces éléments de nationalité qui constituent sa force principale, et c'est par les rôles d'Eglantine et de Lysiart que le caractère germanique reprend ses droits. Eglantine! pâle et terrible évocation, Médée impitoyable, opposée à la mélancolique, à l'aimable, à la toute Française Euryanthe, Lysiart, âme félonne, représentant dans l'ordre héroïque cet esprit du mal que nous avons vu le Caspar du *Freyschütz* représenter dans la sphère populaire, moins le fantastique pourtant: que ferait le comte Lysiart des sortiléges d'un manant hérétique? Pour se donner au diable, il faut y croire. A cette âme implacable et jalouse sa haine suffit, et si par une nuit d'imprécations elle appelle la nature à son aide, ce n'est point à ses puissances secrètes qu'elle en veut, mais à la foudre, mais à la tempête, dont elle invoque la complicité dans son œuvre de perfidie et de ténèbres.

VIII

OBERON.

Nous venons de voir Weber s'élever du conte populaire au poëme chevaleresque. *Oberon* va nous le montrer voyageant au gré de sa fantaisie à travers les campagnes du *bleu*. Oberon et Titania! dès l'instant qu'on prononce ces noms si doux, il semble qu'un monde féerique vous apparaisse. Pour rendre tout ce que ce paysage a de diaphane, tout

ce que cette vie élémentaire a de poétique et d'enchanté, quelle imagination sera donc jamais assez vaporeuse, assez éthérée! Qui me peindra cette architecture dans les nuages, ces minarets de diamants, où trône le roi des génies une tige de lis à la main; et ce joli drame fantastique entrevu chaque fois que je me suis couché sur l'herbe par une belle nuit de mai, cette comédie aérienne de Puck et de Miranda, ces bruits de la rosée qui tombe en perles au calice des magnolias: tout ce qui m'apparaît, tout ce que j'entends, tout ce que je sens dans cette ivresse mystérieuse où me plonge un clair de lune de printemps, dites, dites quel magicien après Shakspear saura le reproduire? Vous le demandez! et Weber, l'auriez-vous par hasard oublié, ou bien serait-ce que vous n'avez jamais entendu son *Oberon?* Alors je vous plains, car vous ignorez une des merveilles de l'esprit humain, *le Songe d'une nuit d'Été* en musique, la fantaisie en son véritable élément, la verve humoristique d'un grand maître se donnant cours en mille arabesques mélodieuses, moitié fleurs et moitié oiseaux, en toute sorte de rhythmes enchantés, dont je voudrais comparer les uns à des sylphes diaphanes, à de pâles et doux rayons de lune voltigeant autour d'un massf de lis embaumés ou se jouant dans les vives transparences d'un lac, tandis que les autres, rappelant davantage l'Orient passionné ou symbolique, me font songer à ces touffes luxuriantes de roses et de lotus, où se cachent le bulbul persan et le cygne sacré des bords du Gange.

Pourquoi faut-il qu'à ce doux rêve de printemps, tout azur et lumière, une idée de mort se mêle, et qu'autour

du riant élysée flotte comme un crêpe lugubre le souvenir du séjour à Londres? On sait quelles douloureuses circonstances accompagnèrent la mise à la scène d'*Oberon*.

IX

Weber s'était rendu en Angleterre sur la foi d'un directeur de spectacle à qui les riches promesses n'avaient rien coûté pour se procurer le concours de l'auteur du *Freyschütz* et d'*Euryanthe*, concours sur lequel on avait fondé la fortune d'une saison ; mais la fortune a ses caprices, en Angleterre surtout, où dans les choses d'art et de théâtre le vrai mérite entre d'ordinaire pour si peu. Arrivé à Londres après un voyage des plus funestes pour sa santé, déjà si cruellement altérée, Weber n'y trouva que déceptions et désastres. Il se mit à l'œuvre avec courage. Bientôt malheureusement, soit l'influence d'un climat humide et nébuleux, soit les contrariétés de toute sorte auxquelles il se voyait en butte, son état valétudinaire empira au point que les rares amis qui le visitaient alors conçurent les plus sérieuses inquiétudes. Lui cependant ne fléchit pas. Vainement la vie en lui se consumait ; vainement, pour réparer ses forces qui le trahissaient, les ressources manquèrent : le noble artiste n'en continuait pas moins d'écrire. Nous avons entendu à ce sujet d'affreux détails de la bouche d'un brave homme qui l'assista pendant cette sinistre période. A de pareils récits, le cœur se navre. Ne cessera-t-il donc jamais de s'augmen-

ter, ce lamentable troupeau d'infortunés sublimes, et faudra-t-il éternellement, à propos d'un grand artiste, musicien ou peintre, avoir à compulser des registres d'hôpital ? O Weber ! que n'étiez-vous avocat ou médecin ! alors sans doute vous auriez échappé à cette sombre destinée ; mais s'en remettre à sa pensée du soin de son existence, quand cette pensée est intègre et pure, ombrageuse et fière, c'est tout simplement prendre le chemin de la prison pour dettes. D'ailleurs, pourquoi vous plaindriez-vous ? Tant d'autres qui vous ont précédé ont-ils eu meilleur sort ? Comptons un peu : de Dante Alighieri à Michel Cervantes, de Camoens au Torquato, combien la malédiction en a-t-elle épargné ? Partout le bannissement la misère, la faim, et, mieux que tout autre pays, cette Angleterre, où vous êtes, n'a-t-elle pas toujours su fournir son contingent au funèbre cortége : Milton, Dryden, Otway, Savage, Chatterton ? Avant de quitter votre chère Allemagne, que ne vous faisiez-vous traduire ces noms ! Ils ont un sens : abandon, désespoir, suicide. Voilà ce qu'il dut se dire bien des fois, le grand musicien, dans son étroit garni de Portland-Street, lorsque vers minuit, épuisé par la fatigue et le besoin, il quittait sa table de travail et venait coller son front fiévreux aux carreaux de la fenêtre. Cependant la ville s'agitait sous ses yeux, courait à ses plaisirs, à ses affaires, sans se soucier de cet homme ayant mission de la distraire, et qui veillait à cette heure dans la privation et la souffrance. Immolez-vous donc à la foule, et payez du sacrifice de votre vie entière la gloire de lui arracher un sourire, une larme !

Heureusement qu'aux âmes si cruellement torturées par la réalité les mondes de l'imagination ouvrent un asile. Weber s'y réfugiait, et sa poitrine, abreuvée de tant de fiel et d'amertume, aspirait avec joie les rosées d'une sphère supérieure. Oberon, Rezia, génies de l'air, charmants fantômes, vous l'entouriez alors, et ce fut dans votre compagnie qu'il expira. Quand Charles-Marie de Weber eut rendu l'âme, chacun de vous regagna sa patrie, hôtes enchantés de ses moments d'inspiration, mais non sans qu'un gage nous soit resté de votre commerce avec lui, et ce gage, c'est cette partition d'*Oberon*, rose aux cent feuilles épanouie près d'un grabat, et dont la lumineuse exhalaison chasse au loin tant de miasmes impurs.

X

Ainsi, nous venons de le voir, le *Freyschütz*, *Euryanthe*, *Oberon*, sont les rayonnements divers de l'idée romantique, les divers échelons d'une gamme que Weber a parcourue de sa base à son faîte, en passant de la tradition populaire à l'épopée chevaleresque, et de l'épopée chevaleresque à la fantaisie, au caprice; mais, dira-t-on, une pareille façon de procéder semble plutôt indiquer un poëte. Aussi Weber l'est-il dans toute l'acception du mot, poëte aux mêmes conditions que les romantiques littéraires de l'école berlinoise, Hoffmann, Arnim, Tieck et Novalis, sont des musiciens. Je m'explique.

Quels que soient les sentiments d'admiration et de respect qui s'attachent aux noms glorieux des deux dioscures de la poésie allemande, on aurait tort de croire cependant que Goethe et Schiller représentent toutes les tendances de la vie intellectuelle de leur pays. Pour Goethe, la beauté, c'est l'harmonie, l'harmonie entre la nature et l'esprit, entre l'âme et le corps ; de là ses instincts profondément classiques. Schiller, moins soucieux d'équilibre et de pondération, laisse à l'esprit des droits illimités. En dehors de cette double tendance, il existe une sphère dans la région de l'âme où la nature ne connaît plus de maître ni d'égal, où le démon élémentaire vit seul déchaîné, et c'est de cette sphère mystérieuse, nationale surtout, que sortirent à la fois et vivant en quelque sorte d'une vie infuse la poésie romantique et la musique allemande, Arnim et Beethoven, Hoffmann et Weber. Goethe, à qui sa haute clairvoyance révélait la loi des éléments et des phénomènes les plus étrangers à son cercle d'activité, Goethe les appelait des natures démoniaques, et jamais parole ne fut mieux appliquée. Si de tout temps la philosophie a cherché la vérité dans l'accord du contingent et de l'absolu, si cette harmonie suprême de l'âme et du corps, du sujet et de l'objet, a pu devenir chez Goethe le principe élémentaire, unique, du beau en fait d'art, la profession de foi du romantisme n'admet plus les phénomènes de ce monde qu'à titre de symboles d'une mystérieuse éternité. De là cette libre carrière donnée au côté fantastique, nocturne, de la vie humaine, cet assemblage de démons et de larves, d'êtres surnaturels bons ou méchants, terribles ou mo-

queurs, figurant en passes merveilleuses les caprices de la destinée; comédie étrange et désordonnée, parfois sublime, émanation dernière du chaos intellectuel remué en ses profondeurs, bouffée vertigineuse échappée du bythos des gnostiques. Adieu cette réalité qu'embellissait avec amour le ciseau du statuaire ! Voici venir à nous un monde de pressentiments s'ouvrant sur l'infini et l'éternité, un monde dont les apparitions insaisissables nous font passer des ébahissements de la curiosité aux plus solennelles émotions du mysticisme religieux. Telle est la sphère où s'agitent tous les romantiques, de Zacharias Werner, d'Achim Arnim et d'Hoffmann à Novalis, à Weber ; poëtes et musiciens, j'ai plaisir à les confondre ensemble, la différence, s'il y en a, n'existe que dans l'instrument. Traduisez Arnim en musique, et vous aurez l'auteur du *Freyschütz*, d'*Euryanthe* et d'*Oberon*. Pour romantique et poëte, Weber l'était avant d'être musicien. Voyez ce front mélancolique et pensif, cet œil ardent habitué à plonger au sein des ténèbres où tant de fois il a surpris les secrets de la nature et du cœur humain. Plus je contemple cette physionomie en même temps puissante et maladive, ce nez d'aigle dont les narines qui se dilatent semblent flairer l'inconnu, ces pommettes fiévreuses, ces lèvres minces que pince un sourire inquiet, plus l'expression extérieure me paraît répondre à l'idée que je me fais de l'être intime. Je ne me représenterais pas autrement Zacharias Werner. Ajoutons que Charles-Marie de Weber est peut-être le seul grand musicien que le nord de l'Allemagne ait produit, ce même nord qui donna naissance au roman-

tisme. Jusque-là, si l'on y songe, la musique n'affectait-elle pas de choisir le midi sensuel pour théâtre de son existence? Haydn et Mozart sont autrichiens, Beethoven vit le jour sur les bords du Rhin. En rapprochant Weber du groupe littéraire de Berlin, la nature complétait la famille romantique, et nous ne pensons pas qu'on puisse jamais l'en détacher.



IV

LE FIDELIO DE BEETHOVEN.

I

C'était vers la fin de 1804; Beethoven, dans toute la force de la jeunesse, venait de publier son oratorio du *Christ au mont des Oliviers*, lorsque le baron de Braun, nouveau directeur du théâtre impérial de Vienne, lui proposa d'écrire un opéra, persuadé, disait-il, que les grandes qualités dont il avait fait preuve dans la musique instrumentale, ne manqueraient pas de se révéler sous un jour nouveau dans le style dramatique. Outre une somme d'argent fort honorable, le logement au théâtre lui fut offert. Il ne s'agissait plus que de choisir un poëme; on se dé-

5

cida pour *l'Amour conjugal*, larmoyante élucubration de M. Bouilly, mise en musique par Gaveaux et aussi par Paër, qui l'avait produite en Italie sous le titre de *Leonora.*

Je me suis toujours demandé comment Beethoven, avec son génie excentrique, impatient, vagabond dans son essor comme l'aigle, avait pu s'inspirer d'une aussi pauvre ébauche, d'une anecdote bonne tout au plus à fournir le sujet d'un vertueux mélodrame du vieux temps. Evidemment ici le musicien céda au pathétique de l'idée, et vit du premier coup, dans cette fable prosaïque et bourgeoise, toute la poésie d'émotion et de larmes qu'il y a mise; peut-être encore doit-on supposer qu'il prit tout simplement tel quel, sans trop y réfléchir d'avance, le chef-d'œuvre que son *poëte* lui donnait. En général, les grands maîtres, les hommes de génie, n'apportent guère, dans le choix de leurs sujets, ce soin minutieux, cette sollicitude inquiète dont se consument, la plupart du temps, ceux qui n'ont que du talent. Rarement vous les voyez faire les difficiles en pareille matière, et les littérateurs de la trempe de Joseph Sonnleithner, le premier en date dans l'élucubration de *Fidelio*, ou de M. de Jouy, l'auteur français de *Moïse* et de *Guillaume Tell*, n'ont jamais plus beau jeu pour vider leur sac que lorsqu'ils s'adressent à des hommes de la taille de Beethoven et de Rossini. Quoi qu'il en soit, Beethoven se mit à l'œuvre avec ardeur, avec amour, et, vers le milieu de 1805, la partition fut terminée.

II

Alors commencèrent les véritables embarras, les difficultés réelles. Lorsqu'il fallut pourvoir à l'exécution, les voix d'hommes firent défaut; la Milder seule, chargée du rôle de Léonore, s'acquittait dignement de sa partie; ajoutez à cela la guerre alors imminente, et vous aurez une idée des circonstances favorables, de l'heureuse constellation sous lesquelles *Fidelio* se produisit. L'opéra de Beethoven parut sur la scène le 20 novembre, mais sans aucune espèce de succès; le public fut de glace pour cette musique qui, en dépit même des obstacles dont nous parlions, avait le tort immense de prétendre devancer son temps; il n'y eut que les amis et les ennemis qui la comprirent. Après trois représentations successives, le chef-d'œuvre s'arrêta tout à coup, et ne fut repris ensuite que le 29 mars 1806. Quelques changements apportés dans l'ordonnance de la pièce, l'action réduite à deux actes, de trois qu'elle avait d'abord, ne suffirent pas pour venir à bout de l'indifférence publique; et, après une dernière épreuve tentée le 10 avril, le chef-d'œuvre fut déposé dans la bibliothèque du théâtre, pour y dormir du sommeil des Pharaons. Huit années s'étaient écoulées sans qu'on s'occupât davantage de *Fidelio*, lorsqu'une occasion imprévue, une représentation à bénéfice vint tirer la partition de Beethoven de l'oubli séculaire qui la menaçait. Cette nouvelle mise en scène réclamait, comme on pense,

des changements notables auxquels le grand maître se prêta de la meilleure grâce ; l'œuvre fut remaniée de fond en comble, le dialogue récrit, le drame autant que possible amélioré. Le second acte, qui se passait tout entier dans un cachot, se termina au grand jour, à la lueur du soleil, circonstance dramatique assez peu importante par elle-même, mais qui donne lieu à la magnifique entrée du finale qui n'existait pas dans la première ébauche. L'air de Léonore, au premier acte, eut aussi une introduction nouvelle, le magnifique exorde qu'on admire aujourd'hui, et de l'ancien morceau il ne reste que la dernière phrase : *O du, für den ich alles trug!* Mais laissons parler l'auteur lui-même, le collaborateur de Beethoven dans cette édition revue et corrigée. D'un objet aimé tout est cher, dit Figaro en voyant le comte ramasser l'épingle du billet de Suzanne ; on aime jusqu'aux moindres circonstances qui se rattachent à l'enfantement d'un chef-d'œuvre, et ces détails, auxquels on ne saurait contester le mérite de l'exactitude, puisque c'est le poëte lui-même de Beethoven qui les rapporte, trouveront naturellement ici leur place.

III

« Beethoven voulait absolument avoir un air au début du second acte pour son personnage de Florestan. Quant à moi, je m'élevais obstinément contre cette prétention du musicien ; faire chanter une cavatine *di bravura* à un

pauvre captif exténué par le jeûne et les privations, à un malheureux qui meurt de faim, c'était là une difficulté fort grande à mon sens, pour ne pas dire insurmontable. Nous disputâmes longtemps sur ce sujet; enfin, comme il n'en voulait pas démordre, j'avisai au moyen de me tirer d'affaire le moins sottement possible, et choisis pour texte à mes paroles cette espèce de délire prophétique qui possède les gens qui vont mourir, cette lueur suprême que jette la vie au moment de s'éteindre : « Quel air tiède et frémissant pénètre ici, quel rayon divin éclaire ma tombe! Un ange flotte à mes côtés dans des vapeurs de rose, un ange consolateur aux traits de Léonore; il me conduit à la liberté, au céleste royaume! »

» Ce qui se passa à cette occasion ne sortira jamais de ma mémoire. Beethoven vint chez moi le soir, vers sept heures. Après que nous eûmes causé ensemble quelque temps de chose et d'autre, il me demanda où en était son air. Je lui donnai mon manuscrit, il le lut, se promena de long en large dans la chambre en grommelant à voix sourde comme il faisait d'habitude lorsqu'il voulait chanter, puis il finit par s'asseoir au piano. Bien souvent ma femme l'avait supplié de se mettre au clavier, sans qu'il se rendît jamais à ses instances; cette fois il posa le texte sur le pupitre et commença de son propre mouvement de merveilleuses fantaisies du sein desquelles il semblait vouloir évoquer son air. Les heures s'écoulèrent, Beethoven improvisait toujours. On servit le souper qu'il devait partager avec nous; impossible de l'interrompre, et, comme l'inspiration allait son train sans désemparer, j'ordonnai

qu'on le laissât faire. A minuit seulement, il se leva, et, m'embrassant avec chaleur, s'en retourna chez lui sans avoir rien voulu prendre. Le lendemain son air était écrit.

» Vers la fin de mars, sitôt que mon travail fut achevé, j'envoyai le manuscrit à Beethoven, et deux jours après je reçus de lui ces lignes que je conserve comme un précieux témoignage du petit service que j'ai pu lui rendre :

« J'ai lu avec un bien vif intérêt les excellentes modifi-
» cations que vous avez introduites dans mon opéra. C'est
» à moi maintenant de relever ces ruines d'un vieux châ-
» teau écroulé. Votre ami,

» BEETHOVEN. »

» Cependant Beethoven n'avançait que lentement dans son travail, et, lorsque je lui écrivis pour le prier de déférer aux vœux des bénéficiaires qui commençaient à craindre de ne pouvoir profiter de la saison, voici en quels termes il me répondit : « Cet opéra me donne toutes les peines du monde. Somme toute, je suis mécontent. Il n'y a pas un morceau que je n'eusse voulu revoir, afin de rapiécer mon mécontentement d'aujourd'hui par quelque ombre de satisfaction. C'est tout autre chose d'avoir affaire à la réflexion ou à l'inspiration. »

» Vers le milieu d'avril, les répétitions commencèrent; la représentation était promise pour le 23 mai, et cependant il s'en fallait encore de beaucoup que l'œuvre fût achevée. Le jour même de la répétition générale, la nouvelle ouverture (celle qui reste) était encore dans le cer-

veau du grand maître, *in limbo patrum*. Le matin même du jour de la représentation, on avait convoqué l'orchestre ; Beethoven n'arrivait pas. Enfin, après plus d'une heure d'attente, et comme on perdait patience, je me rendis chez lui, bien décidé à l'amener de gré ou de force, mort ou vif. Je trouvai Beethoven endormi profondément sous une couverture de feuillets de musique qui jonchaient son lit et le carreau de la chambre. Sur une table auprès de lui était un verre encore rempli de vin, où trempait un biscuit ; je remarquai surtout le flambeau entièrement consumé. Beethoven avait passé la nuit au travail. Dès ce moment, il fallut renoncer à la symphonie nouvelle, qui, malgré toute la diligence du grand maître, se trouvait trop en retard pour être exécutée, et se contenter pour cette fois de son ouverture de *Prométhée*.

» On sait ce qui advint le soir. L'affluence était immense ; l'opéra fut rendu à merveille. Beethoven, debout au pupitre, dirigeait l'orchestre et les chanteurs avec cette conviction chaleureuse, ce feu *génial* qu'il mettait à toutes les choses de son art. Plus d'une fois même son enthousiasme l'entraîna si loin, qu'on eût risqué, à le suivre, de se voir jeter hors de la mesure. Heureusement le maître de chapelle Umlauff modérait derrière lui, du geste et du regard, et sans qu'il s'en aperçût, l'influence désastreuse que l'inspiration excentrique du grand homme aurait pu exercer sur les chœurs et l'orchestre. Un succès immense accueillit cette fois le chef-d'œuvre, dont la septième représentation fut donnée au bénéfice de Beethoven, le 18 juillet. Beethoven écrivit à cette occasion un

second air pour Léonore et des couplets pour le geôlier, deux morceaux qui faisaient longueur, et qu'on a supprimés à bon droit de la partition telle qu'elle est restée au répertoire. »

IV

En France, *Fidelio* eut aussi ses vicissitudes. Sans la Société des Concerts et M. Habeneck, il aurait bien pu se faire que notre admiration pour cette grande œuvre musicale eût tardé plus longtemps encore à se développer. A tout prendre, c'était au Conservatoire, dans le sanctuaire de la musique instrumentale, que l'enthousiasme de la France pour la partition de Beethoven devait s'élaborer. Qu'est-ce en effet que *Fidelio*, sinon une magnifique symphonie dialoguée? On a dit que le *Stabat* de Rossini affectait les formes dramatiques dans ses plus religieuses velléités, et que la musique d'église de l'illustre auteur de *Semiramide* et de *Guillaume Tell* était tout simplement de la musique d'opéra; je le veux bien, mais on ne me contestera pas du moins que Beethoven, à son tour, n'ait écrit dans *Fidelio* qu'une œuvre instrumentale, qu'une imposante et pathétique symphonie ayant des voix humaines pour surcroît d'instruments, où le ténor, le soprano, la basse et le baryton jouent le rôle de hautbois, de clarinette, de trombone et d'ophicléide, et se perdent incessamment dans le torrent de l'harmonie, dans le gouffre tumultueux du plus formidable orchestre, sans

pouvoir jamais s'élever ni planer librement au-dessus. En général, l'esprit allemand n'a qu'un écueil : sa tendance vers le profond l'attire au ténébreux, comme aussi, d'autre part, son vol vers le sublime le jette souvent dans les nuages. Or, en pareil cas, ne pourrait-on pas dire que l'orchestre est pour les musiciens ce que la métaphysique est pour les poëtes, c'est-à-dire une route sûre pour se fourvoyer et se perdre, s'ils n'y prennent garde? C'est dans l'orchestre en effet que se trouvent tant d'abstractions dont on a si plaisamment abusé de nos jours, c'est en creusant les abîmes de l'orchestre qu'on découvre tout ce philosophisme dans l'art si pernicieux dans ses conséquences, si fatal lorsque des mains inhabiles s'en emparent et l'exploitent. En ce sens, Beethoven a plus nui qu'on ne pense. Je sais qu'un homme de génie n'a de compte à rendre à personne, il élève ou démolit, bouleverse et recompose, étend ou restreint le domaine de ses attributions, tout cela sans prendre conseil, et par la seule autorité d'une vocation exceptionnelle. Cependant, on ne peut contester qu'il y ait des œuvres qui, parfaitement admirables en elles-mêmes, exercent sur les générations ultérieures une dangereuse influence ; et de ce nombre je citerai l'œuvre de Beethoven, comme s'il était question de peinture, je nommerais Michel-Ange. En portant vos regards bien plus haut dans la sphère de l'art, vous trouveriez Raphaël et Mozart, deux intelligences rayonnantes qui n'ont jamais versé que la lumière. De tout temps, les esprits tumultueux, les brouillons novateurs, romantiques dans le sens impropre qu'on donnait au mot vers 1825,

ont revendiqué, en peinture, la parenté de Michel-Ange, de même qu'aujourd'hui l'exemple du grand musicien dont nous parlons sert de prétexte aux tentatives les plus vaines.

V

Ces réserves une fois faites, et les conditions de l'œuvre acceptées, il ne reste plus qu'à admirer dans *Fidelio* un style grandiose et sévère, une pensée constamment élevée et maintenue dans les régions du sublime. Si Weber peut réclamer à bon droit la nature extérieure en ce qu'elle a de pittoresque, si le romantisme des bois et du clair de lune, le frémissement du taillis où passe en fuyant la biche qui s'effare, le murmure du lac enchanté où nagent les ondines, appartiennent en propre au chantre mélancolique de *Freyschütz* et d'*Oberon*, Beethoven, lui, peut revendiquer à juste titre les phénomènes cachés dans les profondeurs du cœur humain, ses angoisses mystérieuses, ses tristesses mortelles, ses découragements infinis. — Le pathétique domine dans *Fidelio*, un pathétique morne et lugubre au sein des ténèbres et d'un cachot ; du commencement à la fin, cette musique vous suffoque à force d'être vraie. Nulle fantaisie n'en modère par moments la rigoureuse austérité ; nulle brise du ciel, nul tiède rayon n'y pénètre ; vous ne trouvez là que larmes et sanglots ; au dernier finale seulement, le jour se fait, la joie éclate, une joie de Beethoven, soudaine, spontanée, étourdis-

sante; vous passez sans transition aucune du cri de détresse au chant de délivrance, des sanglots étouffés aux accents d'une ivresse qui ne se contient plus. Votre oreille, accoutumée aux nuances si habilement ménagées de l'école de Mozart, se raidit presque contre une si abrupte péripétie qui, de gré ou de force, vous entraîne, non sans vous faire éprouver, toutefois, quelque chose de cet éblouissement d'un homme sorti de l'obscurité d'un souterrain pour se trouver subitement en plein soleil.

On ne saurait appeler ce morceau qui termine la partition de Beethoven un finale. Le finale, tel que l'entendent les grands maîtres de la scène, et Mozart en particulier, dans les *Nozze di Figaro* et *Don Juan*, tient à l'action par d'invisibles ressorts, et forme avec la pièce partie intégrante et nécessaire; ici, au contraire, que voyons-nous? une péroraison sublime, un hymne d'actions de grâces magnifique, et fait pour émouvoir et soulever d'enthousiasme un auditoire, mais sans connexion absolue avec l'ensemble, et qui, détaché de la partition et porté ailleurs, dans un concert, par exemple, n'en semblerait pas moins une œuvre une et complète. Je comparerais volontiers ce finale de *Fidelio* à l'épilogue dans le ciel que Goethe a mis au dénoûment de son poëme de *Faust*, à cette gloire qui s'ouvre et rayonne après la consommation des choses. Il faut voir, dans l'hymne de Beethoven comme dans la fantasmagorie de Goethe, une manière grandiose de conclure, un splendide hors-d'œuvre; mais, franchement, ce n'est point là un finale, pas plus que le sublime dialogue entre Léonore et le geôlier, occupés à

creuser la fosse du prisonnier, n'est un duo. On n'échappe pas à sa vocation; les formes instrumentales règnent et d'une manière aussi despotique dans *Fidelio* que dans tous les chefs-d'œuvre que Beethoven a jamais composés. C'est une symphonie que cet opéra, mais quelle noble et dramatique symphonie !

Il y a dans le personnage de Fidelio, à côté de difficultés vocales presque insurmontables, des conditions de sentiment, de pantomime, de physionomie, qui rendront toujours impossible à la scène d'atteindre l'idéal de la création de Beethoven. Il faudrait la Malibran pour une tâche si imposante, et, disons-le, si laborieuse ; et encore la voix de la Malibran, cette voix fragile dans sa force, eût-elle résisté à tant de secousses formidables, à cet assaut perpétuel que livre l'orchestre au chanteur? Vous vous souvenez de la Devrient dans ce rôle, de ce blond Fidelio si plein de mélancolie et de tendresse, dont les beaux yeux se voilaient de larmes si pathétiques dans la scène de la fosse, et qui se relevait plus tard véhément, passionné, sublime dans son désespoir. Eh bien ! la Devrient elle-même n'a jamais rempli qu'une des conditions du personnage de Beethoven ; ce qui manquait à la belle Viennoise, à la fille de la Schroeder, tragédienne dans l'âme, c'était l'art de la cantatrice, le grand art des Mara et des Milder, comme on a pu s'en convaincre par la suite lorsqu'elle a voulu aborder le répertoire italien, où règnent de tout autres exigences. La Devrient jouait cette musique et ne la chantait point, et tel est le caractère de la partition de Beethoven, qu'il lui vaut mieux encore être jouée qu'être

chantée. En général, on ne se rend pas compte de l'extrême difficulté, de la nature ingrate de la plupart des morceaux contenus dans cet opéra. On ne s'imagine pas quels efforts incroyables, quelle peine excessive, et souvent perdue, nécessitent chez un virtuose ces passages écrits pour le violon ou le hautbois, ces passages où le musicien n'a pas daigné un seul instant prendre en considération les ressources de la voix humaine, et qu'il faut chanter en dépit des fureurs d'une instrumentation écrasante. Pour une voix qui parvient à surmonter de pareils casse-cous et finit par se rompre à d'aussi périlleux exercices, combien de voix défaites et brisées ?



V

MENDELSSOHN. — NIELS GADE. — JENNY LIND. — CHOPIN.

I

Le *scandinavisme* est en politique une question fort respectable, et qui, moins connue sans doute et moins élaborée que l'idée slave, reléguée davantage, par les nations même qu'elle intéresse, dans les régions crépusculaires de la théorie et du *contingent*, ne laisse pas que d'avoir ses fidèles et ses prosélytes. Allez à Copenhague, à Upsal, à Christiania, et vous verrez comme les historiens, les savants et les antiquaires s'échaufferont à vous démontrer l'unité d'origine et la communauté de traditions qui existent entre les deux races danoise et suédoise. A ce chœur,

les philologues et les géologues viendront bientôt se joindre : ceux-là pour vous prouver, par le commentaire des antiques Sagas islandaises, que les langues procèdent des mêmes rudiments, ceux-ci pour vous convaincre de l'identité du sol.

Le scandinavisme a sa littérature, il a voulu avoir sa statuaire, et, il y a quelques années, une école se fonda pour la réalisation de ce beau rêve. Il s'agissait de reproduire les demi-dieux et les héros de la mythologie du Nord et de trouver une *forme* nationale pour les augustes et immortels symboles de l'unité de race et de croyances. On se mit à l'œuvre ; à Copenhague, à Stockholm et à Rome, le ciseau s'inspira de l'idée nouvelle, et bientôt tout un olympe de *Thors* et d'*Odins*, de *Walkyries* et de *Nornes*, se dégagea des profondeurs du marbre. Le malheur voulut que la tentative n'eût qu'un médiocre succès, et qu'il arrivât ce qui ne manque jamais d'arriver dans toutes ces entreprises où l'inspiration de l'activité humaine se subordonne de gaieté de cœur à une théorie improvisée pour les besoins du moment. A défaut du type individuel, qu'on n'avait pas dans l'âme, *essendo carestia*, comme disaient les Italiens du XVI[e] siècle, il fallut bien recourir à la tradition classique, et les Odins ressemblèrent à s'y méprendre au vieux Jupiter; il est vrai qu'on se sauva par les attributs, et que les deux corbeaux et le renard Fenrir se rencontrèrent fort à propos pour témoigner de l'identité du dieu scandinave, qui sans eux aurait pu se trouver fort compromise. Comment s'imaginer qu'après des siècles l'art s'en ira sortir tout armé

des flancs d'une mythologie qui n'a rien su produire d'original, alors qu'elle était en possession du culte et de l'esprit des peuples ? La statuaire grecque a-t-elle attendu pour se manifester que les dieux et les déesses de l'Olympe eussent disparu de ce monde? N'est-ce pas, au contraire, au moment où elle vivait du souffle et de la vie universelle que cette mythologie a révélé sa forme? n'est-ce pas sous une apparence en quelque sorte objective, sous l'apparence de la vérité, que le ciseau de Phidias la surprit pour lui imprimer au front le caractère d'une immortalité nouvelle, l'immortalité du marbre de Paros ? Aussi, quelque louables qu'aient pu être les efforts des statuaires scandinaves, ils devaient naturellement échouer par cette raison toute simple, que la mythologie du Nord n'ayant point créé de forme qui lui fût propre au temps où elle existait à l'état religieux, on ne saurait attendre d'elle désormais qu'une de ces inspirations indéfinies et vagues dont le dilettantisme des époques critiques se contente.

II

Il est un art qui, bien autrement que la statuaire, semble appelé à favoriser le progrès de ce mouvement des nationalités du Nord : nous voulons parler de la musique. Étudier la vie d'un peuple jusque dans l'histoire de sa musique, pourquoi pas ? L'histoire du cœur humain vaut

bien aussi la peine qu'on la compulse, et telle mélodie sans nom d'auteur qui vous captive et vous émeut à six cents lieues de la patrie, au milieu des glaciers de la Norwége, n'est-elle point, en somme, une page arrachée à ce livre? La musique a pris, de nos jours, un développement si vaste, tant d'éléments variés et tumultueux sont venus compliquer ses formules, qu'il paraît, au premier abord, presque impossible d'établir un rapprochement quelconque entre le motif populaire, — expression ingénue et simple d'un sentiment qui ne demande qu'à s'exhaler, — et la phrase magistrale splendidement revêtue ou surchargée de tous les ornements d'une instrumentation pompeuse. Et cependant, que l'art en ait ou non conscience, cette affinité existe, et, lorsqu'on se veut rendre compte du génie d'une époque ou d'un maître, lorsqu'on veut savoir quelle originalité propre caractérise la musique française ou italienne, l'allemande ou la suédoise, c'est à la source vive qu'il faut remonter, à l'inspiration première, dégagée de ce merveilleux accessoire dont le papillotage trouble l'œil et l'égare. Le motif qui constitue la nationalité musicale d'un peuple n'a point de date précise, la forme dans laquelle vous le trouvez par hasard n'appartient ni à celui-ci ni à celui-là, mais à tous : il s'est développé à travers les générations comme un arbre se développe, remplaçant par un vert bourgeon la feuille qui jaunit. Telle mélodie, pour avoir varié vingt fois dans le cours des âges, n'a jamais cessé au fond d'être la même. — Nous ne savons au juste si nous chantons ce *lied* exactement comme on le chantait jadis, mais,

ce que nous pouvons dire, c'est que, tout aussi bien que nous, ce *lied* descend de nos ancêtres, et qu'en dépit des pousses nouvelles il a tenu bon sur sa vieille racine. — C'est surtout chez les peuples du Nord que cette perpétuité traditionnelle d'un chant offre un vif intérêt à qui l'observe et l'étudie, car il ne s'agit plus ici d'une lettre morte ou d'une de ces curiosités banales dont se paie trop volontiers la science bénévole des antiquaires, mais de l'élément même de la vie d'un peuple, d'une force mystérieuse et profonde cachée au cœur de sa nationalité, et de laquelle, au jour de son avènement, l'art empruntera sa première inspiration et le vrai signe caractéristique de son génie. — En quoi le système de Mozart, par exemple, diffère-t-il du système de Hasse, si ce n'est par cet inépuisable filon mélodique creusé dans la mine du champ populaire, si ce n'est par ces tournures si franchement neuves comparées au style conventionnel, au *maniérisme* pratiqué jusque-là, par ces tournures dont pourtant, depuis plus d'un siècle, la tradition nationale contenait en germe le dépôt?

III

Le *lied* musical, ce produit charmant de l'efflorescence viennoise, cette forme que Schubert agrandit et développa, et dont il fit son royaume comme Beethoven a fait le sien de la symphonie, le *lied* date de Mozart, qui l'a

pris du peuple, où il existait à l'état d'idée, pour la transporter dans le domaine de l'art. J'entends souvent appliquer aux musiciens du Nord ces mots de classiques et de romantiques presque toujours improprement usités parmi nous : c'est idéaliste et naturaliste qu'il faudrait dire. Mozart, Haydn, Charles-Marie de Weber, sont des naturalistes, en tant qu'ils procèdent plus particulièrement de la forme populaire et que le secret de leur originalité réside surtout dans le développement et l'interprétation poétique du motif vulgaire, qui s'étend, se colore et se fixe au souffle créateur de leur génie, sans rien perdre de la grâce native et de la saveur première. Bach, Beethoven, Cherubini, au contraire, sont des idéalistes ; avec eux, l'élément simple s'efface et disparaît. Pontifes de l'idée, ils en célèbrent les mystères gravement, solennellement, sans plus se soucier qu'un prêtre d'Éleusis des caprices de la foule et des doutes de ceux que l'initiation n'a point préparés. Plus vastes, plus profonds, mais aussi plus abstraits, à peine si leurs yeux daignent s'ouvrir à la lumière du ciel ; ils regardent en eux, et leur œuvre ne s'évertue à reproduire que le mysticisme de leur propre pensée et la rêverie de leur âme. S'il me fallait un trait d'union entre les deux tendances, j'indiquerais Mendelssohn, ce Lessing de la musique, comme on l'a très-spirituellement nommé en Allemagne. Cette empreinte philosophique, cet idéalisme abstrait qui marque si profondément les chefs-d'œuvre des Bach, des Beethoven et des Cherubini, empêchera toujours ces maîtres de se mouvoir en dehors du sanctuaire ; forcément leur grandeur les

attache au rivage. Pour le public, ils seront toujours, quoi qu'on fasse, des aristocrates dans l'acception la plus magnifique du mot : — aristocrates comme Michel-Ange, Goethe, Aristote et Bossuet. Connaissez-vous beaucoup de mélodies de Beethoven qui soient sorties de l'enceinte consacrée pour se répandre dans la multitude ? Prenez la chanson de Claire dans *Egmont : Freudvoll und leidvoll*, en poésie un des motifs les plus populaires qu'il y ait en Allemagne ; Beethoven la met en musique, et personne au monde ne s'en doute, si ce n'est dans cette classe de gens qui fréquentent les conservatoires et s'occupent du transcendental. Singulier privilége, inhérent à ce génie superbe, de dépopulariser, même par un chef-d'œuvre, ce qui de sa nature allait au plus grand nombre, de telle sorte qu'on dirait une monnaie courante changée en or et s'emprisonnant sous triple clé dans la cassette avare du collectionneur de médailles ! Maintenant, tournez-vous du côté de Schubert ; celui-là emprunte au chantre de *Wallenstein* sa Thécla, pour en faire le sujet de deux inimitables rêveries, et bientôt le type musical se répand à ce point qu'il refoule dans l'ombre le type littéraire, l'original, que beaucoup désormais prennent pour la copie. Ainsi de Mozart ; où ses motifs n'ont-ils pas pénétré ? Il s'est inspiré de la muse populaire, et c'est aujourd'hui sa propre inspiration qui survit seule. L'air traditionnel a disparu, ne laissant subsister que la version du maître.

IV

Il est vrai que Mozart et, avant lui, Haydn ne cessèrent de rester en rapport avec leur temps, qu'ils en observèrent les besoins et les goûts, et qu'ils eurent même pour ses caprices et ses modes de ces indulgences et de ces faiblesses auxquelles se refusent jusqu'à la fin ces âmes altières plus exclusivement tournées vers le culte de l'idéal. On sait combien d'*operettes*, de marches, de sarabandes, de gavottes et d'improvisations de toute espèce dans le goût du jour Haydn a composées; quant à Mozart, la recherche du succès fut très-souvent la cause d'étranges modifications dans ses plus importants ouvrages, témoin ces quatre ou cinq morceaux de *la Flûte enchantée* dont il changea le style et qu'il transcrivit sur des motifs courants en vue de la popularité; exemple que devait suivre plus tard Rossini, lequel, écrivant sa *Semiramide* pour le théâtre de la Fenice, trouva moyen, pour faire sa cour au peuple des lagunes, d'introduire dans un duo chanté par la reine d'Assyrie et son fils ce fameux air connu sous le titre de *Carnaval de Venise.* A Vienne, florissait, au XVIII[e] siècle, une sorte d'opéra-comique populaire ; cela s'appelait *Wiener-Possen mit Gesang.* C'était d'ordinaire pour le sujet quelque histoire légendaire ou chevaleresque burlesquement traitée : *la Fille du Danube, le Moulin du diable*, et, pour la musique, des airs et des chansons empruntés çà et là aux échos de la rue ou de la

montagne, et que deux compositeurs alors en renom, Wenzel Müller et Ferdinand Kauer, possédaient le secret de coudre ensemble et de mettre agréablement en lumière. Peut-être qu'en cherchant bien, on trouverait que ce genre d'atellanes musicales n'a pas été sans influence sur Mozart et son école. Ainsi le rôle de Papageno dans *la Flûte enchantée* s'y rattache tout entier. C'est une étude curieuse que de voir Mozart retourner toujours à cette source féconde où son inspiration a puisé ses plus délicieuses idées. S'il s'en éloigne avec *Idoménée*, avec la *Clémence de Titus*, il y revient avec Leporello, avec la Suzanne et le Chérubin des *Noces de Figaro*, avec ce Papageno fantasque, dont l'habit d'Arlequin ne se compose en somme que de bigarrures populaires merveilleusement ajustées. Par cette tendance propre au génie à développer jusqu'à l'excès la loi première de sa nature, tandis que l'auteur de *la Flûte enchantée* s'attache à creuser chaque jour davantage cette mine de la tradition dont il taille, en ingénieux lapidaire, les éblouissantes pierreries ; — de plus en plus solitaire et misanthrope, de plus en plus voué au culte de son rêve intérieur, Beethoven se perd dans l'idéal et l'abstrait, et ses dernières compositions s'enveloppent comme à plaisir d'une atmosphère nébuleuse que l'œil de l'initié lui-même n'est pas toujours très-sûr de pouvoir percer.

V

C'est un naturaliste aussi que M. Gade, le chef contemporain de l'école danoise : naturaliste en ce sens qu'il apporte au plus haut degré dans ses compositions le caractère et la couleur du sol où il est né, et que vous entendez, à travers chacune de ses œuvres, passer comme une bouffée de ce souffle mélodique qui est en musique l'indispensable élément de la vie d'un peuple, et vibrer l'écho passionné de tant de motifs anonymes livrés au vent du nord par les générations. Si l'on me demandait : Y a-t-il en sculpture un art scandinave ? Même après avoir admiré les plus beaux marbres de Thorwaldsen, je n'hésiterais pas à répondre : Non. Autre chose pourtant est de la musique, et quand je rapproche de certaine symphonie de M. Gade, de sa *Comala* par exemple, diverses révélations de la muse vulgaire qui nous sont venues tant par Jenny Lind que par mainte autre individualité sur laquelle j'aurai à m'expliquer tout à l'heure, il m'est impossible de ne point reconnaître là une nationalité très-prononcée. Né vers 1819 à Copenhague, M. Niels W. Gade occupe, depuis la mort de Mendelsshon, à Leipzig, la place de directeur de la Société des Concerts. Or, pour peu qu'on veuille y réfléchir, un pareil poste, en Allemagne, est significatif, et la succession du chantre de *Paulus* et du *Songe d'une Nuit d'été* semble pour le jeune maître d'autant plus flatteuse et honorable, que ce fut

Mendelssohn lui-même qui le désigna pour son héritage. Né à Copenhague, il était dans l'ordre des choses que M. Gade cherchât au début à se créer, au cœur même de l'Allemagne musicale, un point de départ d'où il se ferait ensuite victorieusement reconnaître par son pays, lequel, selon l'antique et solennel usage de tous les pays de ce monde, avait besoin, pour croire à la valeur d'un de ses enfants, que des étrangers l'en eussent informé. Découragé du peu de sympathie qui se montrait autour de lui, ennuyé d'attendre vainement cette heure glorieuse du succès qui menaçait de ne jamais devoir sonner à l'horloge de sa paroisse, de Copenhague, où il végétait assez pauvrement, M. Gade prit le parti d'écrire droit à Mendelssohn, et ne laissa pas de joindre à l'épître sa meilleure symphonie. Mendelssohn lut la lettre, et surtout la symphonie dont il fut charmé. « Vous commencez par où j'ai fini, » répondit-il à M. Gade ; et pour le mieux convaincre de la sincérité du compliment, il fit exécuter sa symphonie aux applaudissements prolongés de tout ce que Leipzig avait de connaisseurs. Le succès fut immense ; on l'entendit de Copenhague, et de ce jour les Danois proclamèrent leur compatriote un grand maître. Bientôt l'Allemagne vint le disputer à sa patrie. Quand mourut Mendelssohn, la ville de Leipzig voulut avoir M. Gade à la tête de ses concerts, et c'est dans ce poste qu'il s'établit jusqu'au moment où la guerre du Sleswig le rappela en Danemark.

Le style de M. Gade respire en général cette grandeur sauvage un peu abrupte qui est comme le caractère particulier des races du Nord. La tristesse et la mélancolie

n'ont rien ici de ce faux air de sentimentalisme que l'éloignement des sources primitives inspire trop souvent aux créations de l'art. Rudesse, si l'on veut, j'y consens ; mais cette rudesse porte en soi je ne sais quelle énergie féconde et saine qui, lorsqu'on songe aux grâces fardées de ces mille compositions dont tant bien que mal notre dilettantisme se paie, vous rappelle l'impression vivace que produit sur des sens émoussés par l'abus des parfums l'odorante saveur d'une forêt de pins de la Norwége. On connaît cette mâle figure sous les traits de laquelle Albert Dürer a représenté la *mélancolie*, superbe évocation du génie du Nord, si loin de ressembler dans ses formes robustes, dans sa musculature vigoureuse, à ce type grêle et maladif que la tradition erronée des peintres de salon se complaît chez nous à reproduire. L'énergie dans la tristesse, la mélancolie dans la force, une rêverie austère et toujours grave, telle se montre la figure du grand artiste de Nuremberg, telle m'apparaît la musique des peuples du Nord, et ce qui constitue à mes yeux le principal mérite de M. Gade, c'est d'avoir, dans la plupart de ses symphonies, dans sa *Comala* surtout, su garder l'empreinte de ce caractère que j'appellerai, si l'on veut, scandinave.

Je connais de M. Gade quatre symphonies, toutes remarquables à divers titres, mais parmi lesquelles on distinguera de préférence celle en *la*, très-renommée à Leipzig, et une autre dont la désignation spéciale m'échappe, ayant pour thème principal un air national danois. Je passe sur un ouvrage dramatique exécuté

à Copenhague sous le titre de *Mariotta*, partition agréable et facile, mais qui, pour l'importance musicale, est loin de valoir ses *Echos d'Ossian* (*Nachklänge von Ossian*), et cette ravissante ouverture qu'il appelle *In the Highlands*, résumé poétique et plein d'intérêt des mélodieuses impressions de l'Écosse romantique. Ossian, les montagnes d'Écosse, cette préoccupation du Scandinave cherchant à travers l'espace et les siècles ses affinités originelles, mérite ici qu'on la remarque. Walter Scött, dans *le Pirate*, a écrit d'excellentes pages sur les traces que les peuples de la Scandinavie ont laissées de leur occupation dans les points extrêmes de la Calédonie, dans les îles Orkney par exemple, et je renvoie au roman du célèbre Écossais quiconque s'étonnerait de cette tendance si familière au génie des artistes du Nord, je ne dirai pas de s'approprier ces traditions ossianiques, car ils les regardent, et à bon droit, comme leur appartenant, mais d'y revenir en toute occasion. Ainsi ces échos de la lyre calédonienne, qui tant de fois ont servi de texte aux plus heureuses inspirations de M. Gade, voici encore que nous les retrouvons avec *Comala*, son œuvre capitale pour la puissance de l'instrumentation, la verve mélodique, l'originalité de la composition et des effets, celle enfin où le vrai maître se révèle.

VI

Comala est un intermède-symphonie, une de ces œuvres instrumentales mêlées de récits, de cavatines et de chœurs, espèce d'oratorio, moins l'idée religieuse. Évidemment la musique cherche aujourd'hui de ce côté des voies nouvelles ; il y a une forme d'épopée lyrique à découvrir, et tous les essais de la jeune école allemande, toutes les tentatives des compositeurs de la pléiade de Leipzig, depuis M. Gade jusqu'à MM. Robert Schumann et Wagner, convergent vers ce but. Après que Gluck eût élevé le drame musical à des hauteurs ignorées de Hændel et que depuis on n'a point dépassées, vint Haydn dont la muse pastorale et fleurie, assez médiocrement préoccupée de l'étude des passions, n'eut en quelque sorte d'autre souci que de se laisser béatement bercer sur le sein de la nature. La musique instrumentale vit alors s'agrandir son royaume ; jusque-là souveraine absolue, la voix humaine ne régna plus que sur des forces pour ainsi dire émancipées et jalouses désormais de leur indépendance. Ce fut l'enfance de la musique instrumentale, ce fut son âge d'or et son Arcadie, — temps heureux où l'orchestre, déjà libre et ne songeant point encore à la domination, s'unissait à la voix en de mélodieux hyménées. *La Création* et *les Saisons* virent le jour vers cette période ; cela s'intitulait oratorios : pour quelle raison ? on ne nous l'a jamais dit. *La Création!* — passe encore ;

mais *les Saisons?* Qu'avait en soi de religieux un pareil sujet, si ce n'est un sentiment de la nature qui déborde, un vague panthéisme, ne se rattachant par aucun lien au texte de la révélation? On l'aura remarqué, dans tout ceci le genre épique n'apparaît pas : avec Gluck, la tragédie lyrique dans sa plus sublime acception ; avec Haydn, la cantate, la symphonie, l'idylle. Quant à Mozart et à Beethoven, ne peut-on pas dire d'eux que toutes les formes de l'art, ils les ont épuisées, hormis une, celle dont nous parlons? On ne saurait nier que les traditions héroïques d'une nationalité, ainsi interrogées au point de vue musical, n'offrent un champ glorieux à l'exploitation du génie. Reste à savoir si le génie se montrera. Toujours est-il qu'on peut dès aujourd'hui constater d'intéressantes et curieuses tentatives. J'ai nommé tout à l'heure MM. Schumann et Wagner ; leurs compositions, empruntées aux légendes allemandes, relèvent évidemment de ce genre d'inspiration dont procède, au premier chef, la *Comala* de M. Gade.

On se souvient du poëme d'Ossian. — C'est l'œuvre même de l'Homère calédonien que le musicien de Copenhague a mise en musique : sujet national s'il en fut, car, au dire des commentateurs, cette ode symphonique, notée par les bardes selon les rhythmes et la tablature du temps, se chantait devant les chefs dans les grandes et solennelles occasions. Comala, fille d'un roi de la verte Érin, éprise d'une vive passion pour Fingal, abandonne le toit paternel pour s'attacher aux pas du héros scandinave, qu'elle accompagne sous des habits d'homme. Le

roi Fingal, ému, de son côté, par le dévouement de la jeune princesse, dont l'irrésistible beauté l'avait d'abord séduit, se prépare à l'épouser, lorsque la guerre éclate avec les Romains sous l'empereur Caracalla. Fingal se met en marche pour joindre l'ennemi ; voyant Comala s'obstiner à le vouloir suivre au milieu des périls, il lui ordonne de s'arrêter à une certaine distance du champ de bataille, et promet, s'il échappe à la mort, de venir la retrouver dans la nuit même. L'attente de Comala, les angoisses par lesquelles elle passe pendant que Fingal dispute à l'ennemi sa puissance et ses jours, tel est l'ordre de sentiments dont la peinture sert d'introduction à l'œuvre musicale. Morne et silencieuse, la royale jeune fille attend, et ses deux grands chiens gris couchés à ses pieds dans la rosée, son noble visage appuyé sur son bras, ses cheveux dénoués au vent de la montagne, elle tourne son œil bleu vers le champ du combat.

Cependant tout à coup arrive du camp de Fingal Hidallan, fils de Lemor, jeune chef que le roi envoyait annoncer à Comala sa victoire et son retour. Comme Jago, Hidallan a aimé, et son amour dédaigné s'est changé en un sentiment de jalousie féroce. Messager de joie et de bonheur, il trahit perfidement son rôle, et raconte à la bien-aimée de Fingal la fausse nouvelle de la défaite et de la mort du héros. Au récit d'Hidallan, Comala éclate en sanglots; et Corneille lui-même ne dépasse pas, dans les imprécations de Camille, le sublime mouvement de cette fille des montagnes lançant contre Rome son cri de désespoir ; puis, se tournant vers l'envoyé félon dont elle ignore

l'imposture : « Pourquoi me dire, Hidallan, que mon héros a succombé? Hélas! sans toi, j'aurais pu espérer encore son retour! j'aurais pu croire que je l'apercevais sur ce rocher lointain ; une tige d'arbre m'eût trompée aux clartés de la lune, et le vent de la montagne eût résonné à mes oreilles comme le son d'un cor! Oh! que ne suis-je sur les bords du Carun pour que mes larmes baignent son visage et le réchauffent! »

M. Gade a traité en maître toute cette situation. — Bientôt cependant une fanfare militaire interrompt les lamentations de Comala : c'est Fingal qui revient entouré de ses bardes et de ses guerriers. On salue, on acclame le triomphateur, tous se pressent sur ses pas, tous en lui reconnaissent Fingal, tous excepté la pâle jeune fille, dont la douleur a brisé l'âme, et qui désormais, en proie à sa mélancolique illusion, dans ce royal jeune homme qu'elle a devant les yeux, se refuse à voir autre chose que l'ombre de son bien-aimé. « Oui, mène-moi vers ta demeure et me fais partager ton repos, fils chéri de la Mort! » Vainement Fingal s'épuise à la désabuser; l'idée fatale la possède, et lorsqu'elle reconnaît la vérité, il est trop tard ; la Mort qu'elle a invoquée a répondu à son appel. « C'est bien lui en effet, c'est Fingal! Il revient dans sa gloire ; sa main victorieuse presse ma main! Ah! laissez-moi m'asseoir sur ce rocher jusqu'à ce que le calme rentre dans mon âme ébranlée! Ma harpe! donnez-moi ma harpe! Entonnez vos chants, filles de Morna! » A tant d'émotions, cette âme délicate et tendre ne saurait survivre; l'ivresse du bonheur achève de briser cette douce

nature que son désespoir a meurtrie, et le chœur des blondes filles d'Ardven annonce à Fingal la mort de Comala.

Je ne puis me rappeler cette situation de Comala recevant la fausse nouvelle de la mort de Fingal sans songer à la Desdemona de Rossini au second acte d'*Otello*, et cette analogie dans le drame provoquerait au besoin d'assez curieux rapprochements entre le génie des peuples du Nord et celui des pays méridionaux. Chez la fille du Nord, le désespoir revêt aussitôt un caractère irrévocable. On dit à Comala que Fingal est mort, et, sans plus s'informer, sans pouvoir même douter un seul instant du fatal message, cette âme concentrée et grave succombe ingénûment à la première blessure qu'on lui porte. La belle Vénitienne, au contraire, passe d'un extrême à l'autre et n'en meurt pas; sa nature, moins primitive, résiste vigoureusement à la double atteinte, presque simultanée, de la tristesse et de la joie. Éplorée et déchirante lorsque le chœur commence par lui annoncer que Rodrigo a tué le More, quels sublimes élans son bonheur va trouver tout à l'heure, quand des amis mieux informés la désabuseront !

« Ditemi almen voi,
Otello ?... — Vive. — O gioja ! »

L'accent que la Grisi donnait à cette note, à ce cri, l'explosion entraînante de son délire resteront dans tous les souvenirs comme un des plus admirables effets où la pas-

sion dramatique puisse s'élever. Desdemona va de l'extrême deuil à l'ivresse de la joie, et son âme expansive résiste à ces climatériques transitions, tandis que pour tuer Comala une flèche suffit. Elle meurt, la douce vierge des bruyères, pour avoir un seul instant cru au trépas de celui qu'elle aimait, et la présence même de Fingal est impuissante à ramener à la vie cette âme qu'une émotion a brisée à jamais. La passion chez les races du Nord! — quel grave et beau sujet d'étude ce serait là! A l'énergie dans la tristesse, la musique unit la simplicité dans la profondeur; elle porte notamment partout l'empreinte d'une force et, qu'on me passe l'expression, d'une intensité de sentiment dont on chercherait en vain des traces même chez les compositeurs de l'Allemagne. J'en veux prendre ici pour exemple l'admirable plainte que l'idée de la mort de Fingal arrache à Comala dans la partition de M. Gade. Donnez à une pareille inspiration une interprète digne d'elle; donnez-lui surtout un public dont le commerce des muses de tréteaux n'aura point dégradé le goût, et vous verrez que la musique même après Mozart et Beethoven, même après Weber et Rossini, peut encore trouver des voies nouvelles.

Une chose aussi m'a frappé dans l'épopée lyrique du musicien danois, — je veux parler de l'ordonnance de l'introduction, — de cette scène où Comala, en proie aux angoisses de son attente, se tient assise à l'écart et s'attache à poursuivre le monologue de sa douleur, tandis que ses compagnes groupées alentour commentent ce qui se passe en elle. Cette disposition des personnages, cette

simplicité, cette harmonie du tableau vous reporte d'emblée en plein Euripide, et vous croyez avoir devant vos yeux ce magnifique début de *Phèdre*, où la mourante reine, assise en son isolement sur le seuil du palais de Thésée, sert de sujet à la conversation du chœur. Qu'on ne s'y trompe pas, l'analogie s'offre ici d'elle-même, car rien au monde n'est plus fréquent que ces souvenirs de la Grèce qui viennent tout à coup vous surprendre au milieu de la contemplation de certains produits du génie septentrional. C'est un fait remarquable que les Scandinaves se rapprochent parfois de l'antique à un très-haut degré, et cela plus naturellement que les Allemands, lesquels n'ont guère à mettre en avant en pareille matière que des essais inspirés par le dilettantisme. Tandis que les *Niebelungen* contiennent en germe toute la poésie du moyen âge et de la chevalerie et servent évidemment de préface à une littérature nouvelle, tel passage des *Eddas* vous rappelle vaguement les chants de *l'Iliade*.

VII

Et puisque j'ai touché ce point de similitude entre la muse antique et le génie septentrional, j'ajouterai que c'est peut-être là le caractère d'originalité qui m'a le plus vivement frappé chez Jenny Lind, l'artiste scandinave par excellence. Bien des cantatrices ont reçu de la nature des dons égaux, sinon supérieurs, aux facultés dont dispose cette étrange fille du Nord. J'en connais qui

ont la voix plus étendue et plus souple, j'en connais même qui chantent mieux ; mais aucune ne chante comme elle. Pureté, force, tout le secret de ce talent, je dirai plus, de cette individualité, se résume en ces deux mots. On comprend dès lors quelles affinités mystérieuses devaient exister entre elle et certains types féminins de la Grèce antique. Vierge du Nord ! Velléda même, si l'on veut, mais surtout prêtresse de Diane ! c'est là une impression à laquelle on ne saurait résister, lorsqu'on la voit s'avancer dans la première scène de *Norma*, sa faucille d'or à la main, le front couronné de ses opulents cheveux et son regard pur et profond élevé vers l'astre de la nuit. Il y a un sérieux dans ce talent, une *loyauté* qui dépasse tout ce qu'on imagine. On dirait qu'elle se ferait scrupule de dérober à la moindre note sa valeur, sa part légitime de sonorité. Peut-être même lui doit-on reprocher comme un défaut cette préoccupation, peut-être met-elle trop de soins à vouloir produire au dehors les intentions du maître, à chercher des *sens* dans le texte. C'est pourquoi, si j'excepte Norma, son rôle définitif et sa création exclusive, je verrai toujours de préférence la plus parfaite expression du talent de Jenny Lind dans cet accent inimitable qu'elle donne à toutes ces mélodieuses émanations du sol natal : ballades, romances et chansons qu'elle nous a révélées, véritables fleurs de neige cueillies au pied des âpres sapins de ses Alpes norwégiennes, et que la Marguerite scandinave effeuille par le monde entier. Quelle critique oserait toucher à de pareils chefs-d'œuvre et ternir de son souffle la transparence immacu-

lée du cristal de roche ! Ici, la simplicité des thèmes se prête d'ordinaire à merveille à l'inspiration si profondément interprétative de la grande cantatrice ; il en résulte des effets singuliers, et je défie toute âme quelque peu douée du sens musical ou poétique d'oublier la sympathique mélodie de ces *lieds* suédois éparpillés désormais à tous les vents d'Europe et d'Amérique par la voix de cette étrange femme que Paris seul n'aura pas pu juger.

Un soir, au grand opéra de Berlin, Mme Viardot chantait *le Prophète*. La cantatrice était en voix et en inspiration, le public l'avait adoptée, et, sur les dernières mesures de la complainte de la mendiante au quatrième acte, la salle entière éclata en bravos. A l'opéra de Berlin, les femmes applaudissent, comme c'était jadis l'usage aux Italiens alors qu'il y avait encore un Théâtre-Italien à Paris. Aussi, sur toute cette riche ceinture de loges, dont le salon royal, avec son splendide baldaquin de pourpre et ses encadrements d'or massif, forme le centre, c'étaient des démonstrations à perte de vue, et les plus jolies mains battaient à rompre leurs gants. Une seule personne semblait demeurer étrangère à l'enthousiasme général, et cette abstention se faisait remarquer d'autant plus que, placée au premier rang dans la société de Berlin, cette personne y exerçait en toute question d'art, de littérature et de goût, un de ces arbitrages suprêmes dévolus du consentement unanime à certaines femmes éminentes par le cœur et l'esprit, et dont aucun ne songe à appeler, qu'on se nomme Cornélius, Rauch ou Meyerbeer. Curieux de savoir la cause de ce silence, l'entr'acte

venu, j'allai m'en informer dans sa loge. « Quelle admirable chose que cette romance de Fidès ! — Oh ! sublime; vous connaissez mon admiration pour Meyerbeer. — Et que Mme Viardot l'a bien dite ! — Oui, pas mal. — Pourtant vous ne l'avez pas applaudie ? — Ah ! vous l'avez remarqué ? — J'avoue que de votre part ce dédain ne laisse pas de m'intriguer un peu. — Vous vous trompez, ce n'est pas du dédain ; j'estime beaucoup le talent de Mme Viardot. — Mais alors ? — Vous étiez avant-hier à la soirée d'adieux de Jenny Lind : qu'en pensez-vous ? — Qu'on n'a jamais rien entendu de pareil. — Ajoutez, *et que jamais on n'entendra*. C'est pourquoi ces deux mains que vous voyez là ont applaudi pour la dernière fois. — Ah ! oui, *veder Napoli, poi morir* ! — C'est possible ; riez. Quant à moi, qui prends mes admirations plus au sérieux, je sens que j'en ai perdu la faculté d'applaudir. »

VIII

Cet exclusivisme dans l'admiration qu'ils inspirent est un des traits caractéristiques des artistes du Nord. Leurs voix possèdent des accords particuliers, leurs natures, des éléments nouveaux et féconds ; ils ont l'*accent*, le son, âme de la musique, signe définitif de l'individualité : aussi s'attache-t-on à eux par des liens secrets, et, la fibre qu'ils remuent étant plus cachée et plus profonde, la vibration s'en prolonge davantage. Leur public est plus restreint sans doute, car je ne compte pas dans le public

7

de Jenny Lind cette multitude d'enthousiasmes de pacotille qu'en tous temps et en tous lieux le succès attire après soi; mais aussi quelles sympathies ils éveillent! quelles traces impérissables ils laissent dans les âmes capables de rêverie et d'attendrissement! « La meilleure partie de moi s'en est allée,» soupire Pétrarque en rêvant à Laure. N'y a-t-il pas comme un écho vague et lointain de cette plainte dans les regrets d'une âme qui voit s'éloigner la mélodieuse interprète de ces airs qui, lorsqu'ils vous savent charmer, produisent un effet auquel nulle autre musique ne se peut comparer? « Jenny Lind est partie, et désormais je n'applaudirai plus. » Cette parole, qui, dans la bouche d'une Française, semblerait affectée, dite avec le ton simple et naturel dont elle fut prononcée, m'a toujours paru l'expression la plus vraie de cette espèce de souvenir compliqué de nostalgie que laissent après elles, chez certaines natures d'une délicatesse exquise, les révélations de la muse du Nord. Cette force sympathique, Chopin la possédait au suprême degré.

IX

L'accent, le son, voilà ce qui, dès la première fois qu'on l'entend, vous frappe chez cet artiste, auquel s'applique ce que nous disions tout à l'heure de Jenny Lind, et ce qui se pourrait dire aussi de ce violoniste norwégien à l'archet si puissant, de cet Ole-Bull, l'une des plus originales et des plus poétiques apparitions qui se soient produites

depuis Paganini. Et quand j'insiste sur ce point, je ne parle pas de cette faculté, parmi nous, hélas! trop répandue, d'assourdir à grand renfort d'octaves et de gammes chromatiques les oreilles d'un auditoire, mais d'un don inhérent, selon moi, aux natures du Nord, de cette aptitude qui consiste à trouver en toute chose la note vraie, émouvante, la corde sensible qui fait dire à l'âme : C'est cela. Je me tais sur l'inexprimable habileté de ces doigts que les doigts d'un Liszt lui-même essaieraient vainement d'atteindre à la course. Quant à l'art de l'exécution, en ce qui regarde les *difficultés*, on se sent tout disposé à s'écrier avec le vieux Goethe :

Das Unbeschreibliche
Hier ist gethan!

« L'indescriptible cette fois s'est réalisé, » et, pour peu qu'on daigne me permettre d'expliquer franchement ma pensée, j'avouerai que j'en suis fort aise. Plus vous multipliez les moyens de destruction, plus vous rendez la guerre impossible : j'espère qu'il en sera de même de cette jonglerie qu'on appelait en musique la *difficulté*. Une fois que ce clinquant, qui passait pour de l'or aux mains des habiles, devient une monnaie courante, sa valeur diminue, et finit par tomber en complet discrédit. Mettez l'impossible à la portée de tout le monde, l'impossible n'existe plus ; faites une chose désormais accessible et simple de ces arpéges, de ces trilles et de toute cette exécution chromatique qui n'avait d'autre mérite aux yeux des gens que

celui de la difficulté vaincue, et le public, revenu de sa piperie, à la place de ces arpéges et de ces trilles qu'il applaudissait sur parole, demandera, comme Bartholo, qu'on lui chante seulement un petit air tout simple, telle phrase que vous voudrez, pourvu que le cœur s'y montre, le finale de la *Sonnambula* par exemple, ou la romance du *Saule*, rien que cela : essayez.

Rubini, le grand maître du chant large et pathétique, cette voix sublime dont la note élégiaque et profonde vibre encore dans toutes les poitrines, Rubini commença, qui le croirait aujourd'hui? par être un chanteur de roulades; il se rompait aux mille gentillesses du style fleuri. Je le vois encore s'escrimant à côté de Mme Mainvielle-Fodor en gazouillis délicieux et demandant aux prestiges de la vocalisation, à la *difficulté*, une renommée qu'il ne devait conquérir que plus tard par l'entière transformation de son talent. Bellini vint, et du mouvement imprimé par le maître de Catane à la phrase dramatique, sortit une nouvelle école de chanteurs. Aux grâces vives et brillantes, à l'étincelant coloris, à l'ornementation un peu surchargée de la méthode rossinienne, l'auteur de *Norma* et des *Puritains* fit succéder la note émue et palpitante, la cantilène attendrie, en un mot le chant *spianato*, comme on dit en Italie, dans toute l'éloquence de son expression. Avec quelle admirable intelligence Rubini sentit tout d'abord le parti qu'on pouvait tirer du système nouveau, et comment, s'étant plongé dans ces courants mélodieux, il y laissa pour jamais l'attirail routinier du vieux style, — il suffit, pour qu'on le sache, d'avoir suivi au Théâtre-Italien

et dans ses diverses périodes le développement de cette organisation si douée.

On a beaucoup parlé naguère en littérature d'une certaine école du bon sens qui promettait merveilles; cette fois, ce fut l'école du sentiment qui, avec Rubini, se fonda. L'expression régna sans partage, l'âme passa dans la voix: Elvino, Percy, Ravenswood, Arturo, types immortels et qui jamais ne sortiront des souvenirs de tous ceux qui avaient vingt ans à cette bienheureuse époque! A cette école de Rubini, combien de disciples se formèrent qui, à leur tour, sont devenus des maîtres: Duprez, Ronconi, Moriani! *Ella è tremante, ella è spirante*, ce cri suprême de l'amour éploré, ne l'entendez-vous pas au loin retentir sous les marbres et les sombres touffes de verdure du jardin de Bellini? Et le son de la voix de Jenny Lind, cet accent pathétique et profond, qui le remplacera? Essayez, après ces magnifiques explosions du cœur, d'en revenir à la roulade, aux vocalises du *rossignol des bois*, à la *difficulté;* la Sontag elle-même y a perdu sa peine et son talent. C'était agréable et joli, curieux surtout; mais toutes ces grâces, toutes ces enjolivures, toutes ces mignardises charmantes avaient perdu leur écho dans nos âmes. Vous connaissez ces chefs-d'œuvre de marqueterie et de ciselure: on pousse un ressort, et voilà que soudain un oiseau surgit, un bel oiseau tout emplumé de saphirs et de diamants. Il chante à plein gosier les variations de Rode et bien d'autres merveilles; puis tout à coup la charnière se referme; il disparaît, et tout est dit. Rendormez-vous, bel oiseau bleu, qui n'êtes plus, hélas! couleur du temps!

Assez de gammes chromatiques, d'arpéges et de triolets; voici le tour maintenant d'un art plus sérieux.

J'ai dit que c'était un des très-grands charmes des artistes du Nord que cet accent natal qui jamais en eux ne se perd ni ne s'altère. Si tant d'autres preuves n'existaient pas de cette vérité, l'exemple de Chopin suffirait. Si vous avez observé en effet cette nature éminente et rare dont le développement s'est accompli presque sous nos yeux, vous aurez vu que des années passées au centre de ce que la civilisation a de plus excessif, n'avaient pu chez lui porter la moindre atteinte à la nationalité. Laquelle de ses compositions, et je parle ici des œuvres de sa seconde manière, de ses nocturnes, qu'il écrivait après dix ans de séjour au milieu des raffinements intellectuels de la société parisienne, laquelle de ses compositions ne respire le génie du Nord? Où trouverez-vous que l'accent ait fait défaut? A Dieu ne plaise que je confonde ici deux natures, qui, bien qu'elles se prêtent à certains rapprochements, n'en conservent pas moins des différences très-marquées! Le génie des races a ses nuances, et qui dit scandinavisme, encore qu'il s'agisse purement et simplement de musique, ne dit point slavisme. C'est assez insister sur la ligne de séparation qui existe entre l'école scandinave et celle dont Chopin fut le représentant et le chef. Les Slaves ont dans leur instinct quelque chose de saccadé et de sauvage qui ne se rencontre pas d'ordinaire chez les peuples de la Baltique : quiconque a connu Chopin a pu observer à loisir comment chez lui cette rudesse du sol natal avait été modifiée par des conditions toutes personnelles d'élé-

gance et de distinction. Et pourtant cette physionomie languissante avait ses éclairs d'impatience et de colère; cette nature douce et fine avait ses emportements, ses brusqueries et ses soubresauts, empreintes originaires, souvenirs du sol barbare dont la trace énergique et profonde se révèle en plus d'une de ces mazourkes si peu comprises de la foule, qui n'en saisit que le côté frivole. Prenez garde, madame, cette note sauvage que vous trouvez *originale*, et qui pour vous marque un temps dans la figure, est peut-être le réveil d'une douleur atroce, et l'âme d'un grand poëte a saigné à ce cri de désespoir qui vient de donner si délicieusement la replique aux glissades éperonnées de votre cavalier.

Ce qui a manqué à Chopin, ce sont les moyens d'exécution. Se révéler au public dans tout ce que sa pensée avait de force et d'étendue, il ne le pouvait pas : son organisation délicate et maladive s'y opposait; sa main trahissait son génie, non certes en ce que ce génie contenait de délicat et de charmant, — tout au contraire, la sensibilité nerveuse de l'individu ajoutait en ce cas une incomparable poésie et semblait aider à l'idéale perfection du *rendu;* — mais, je le répète, la puissance demeurait lettre close, et cependant cette puissance existe. Grandeur et force dans les idées, solennité même parfois, telles sont ses qualités supérieures mêlées à d'autres pour lesquelles un monde superficiel l'a exclusivement adopté, qualités que le public ignore, et qu'il n'appartient qu'à un maître de lui révéler.

X

Ce n'est point sans intention que j'ai prononcé là ce mot de maître. Il règne en effet dans le monde les plus incroyables idées sur le genre d'estime et de considération que l'on doit à certains talents, et je ne sais rien de plus erroné que les classifications d'après lesquelles le public assigne aux artistes leur place. A l'heure qu'il est, le *virtuose* encombre tout; ce parasitisme de nouvelle espèce menace d'étouffer en leur élan les plus généreuses tendances. Qu'il y ait des gens qui, parce qu'ils savent assez brillamment faire poudroyer sous leurs doigts des gammes chromatiques doubles, et qu'ils dévorent les octaves comme le coursier du désert dévore l'espace, s'imaginent pouvoir inscrire leurs noms à côté des plus illustres, à tout prendre cela se conçoit encore : l'orgueil humain est sujet à de si singulières divagations !

Pour être plus qu'un roi, tu te crois quelque chose.

Mais, ce qui moins facilement nous entre dans l'esprit, c'est qu'il se trouve un public pour ratifier des prétentions semblables, ce qui presque toujours a lieu. Il faut renoncer à dire le nombre des médiocrités que le piano a contribué à produire surtout depuis les perfectionnements apportés dans son mécanisme pendant ces dernières années. Le piano est, en outre, l'instrument qui a peut-être

le plus faussé le goût du public en fait de musique instrumentale : cependant, ne l'oublions pas, ce fut l'instrument de Mozart, lequel, avant d'être un grand compositeur, était ce que nous appellerions aujourd'hui un grand pianiste. Seulement, à cette époque, le virtuose, tel que nous le possédons désormais, n'avait point encore paru, et le piano ne représentait aux yeux du maître qu'un moyen plus complet, quoique bien imparfait encore, de manifester sa pensée. Voici un passage que je trouve dans une lettre datée de Vienne, et que Mozart écrivait à un de ses amis vers 1771 : « Je viens de voir chez un nommé Steiner une invention merveilleuse qu'il appelle un pianoforte, et où le son se produit à l'aide d'un marteau qui retombe sur la corde; c'est admirable, surtout si je pense à tous les effets charmants que cela va rendre possibles ! »

En ce sens, Beethoven et Marie de Weber étaient des pianistes, et Meyerbeer aussi, lequel, dans sa jeunesse, donnait des concerts et se *faisait entendre*, comme on dit en style de programme; pianistes-compositeurs, pianistes-maîtres, ayant d'autant plus qualité pour interpréter la musique des autres, qu'ils se sentaient en propre, au fond de l'âme, des trésors d'inspiration originale ! A cette classe d'esprits se rattache directement Chopin, et, si prodigieuse que fût l'exécution chez lui, c'est surtout par ce côté de l'imagination et du style que son individualité se recommande. Quelle fantaisie et quelle grâce dans les mille improvisations échappées à sa plume ! Délicatesse et force, tout y est. Les motifs se déroulent vaporeux,

7.

riodes de recrudescence, aura toujours fourni à Copenhague l'occasion de faire œuvre de capitale. Là en effet est le point central, l'activité, l'intelligence et la vie : là se rencontrent les bibliothèques, les musées, les établissements littéraires ; là, tout ce qui touche à la nationalité commune, musique, poésie et beaux-arts, a ses fondations. L'éducation populaire y est plus répandue, les sciences y prennent un plus vif essor, et, si limité qu'il soit, ce petit État fournit à lui seul à l'union scandinave plus d'hommes distingués dans toutes les fonctions que les deux autres royaumes pris ensemble n'en sauraient produire. Cette suprématie que sa position sur le Sund lui confère, la capitale du Danemark ne perd pas une occasion de l'exercer, même la moindre. Elle attire, elle absorbe. Que la Norwége ait un poëte, c'est aussitôt la langue danoise qui lui fournit l'harmonie de ses rimes, c'est le sol hospitalier du Danemark qui le tient attaché ; qu'une voix mélodieuse entre toutes vibre en Suède, que Jenny Lind débute : avant Stockholm, Copenhague a saisi son premier prélude. Pour me servir, en terminant, de l'expression d'un poëte du lieu, c'est des bords du Sund que sont partis les chants d'antique poésie qui furent entendus de tous les peuples du Nord.

Après cela, que la direction imprimée à la musique par la capitale du Danemark soit en rapport avec sa puissance d'attraction ou d'absorption, voilà ce que je n'oserais affirmer. Les qualités de la musique scandinave restent au fond toujours les mêmes, et c'est bien plutôt de reproduire le sentiment national qu'il s'agit que de fonder ce

que nous appellerions, dans un langage convenu, une école d'art. L'esprit du Nord, le *nordisme*, comme ils disent (*nordiskhed*), tel est chez les compositeurs le souffle vivifiant, lequel se traduit ensuite chez les exécutants par la vigueur de l'accent, la puissance et l'intensité du son. On comprend que le fameux précepte de l'art pour l'art, si religieusement observé en d'autres pays, ne compte ici que pour très-peu. J'ignore si des éléments que j'ai essayé de caractériser une école doit sortir ; dans tous les cas, ce ne serait qu'après des modifications nombreuses et en abandonnant, comme il arrive d'ordinaire à qui se civilise, quelque chose de l'individualité propre ; car, en musique, gagner du côté de l'art, c'est souvent perdre du côté de la nationalité, et je doute qu'à pareil jeu le pur scandinavisme trouvât son compte.

MOZART.

LE NOZZE DI FIGARO.

Il se rencontre dans la famille des mortels privilégiés à qui le ciel a départi un rayon de la flamme créatrice, çà et là, trois génies qu'un irrésistible instinct porte incessamment vers l'élévation et l'idéal, et dont la nature choisie et noble entre toutes ne se dément jamais. Le musicien de cette trinité merveilleuse est Mozart ; s'il s'agissait ici de poésie ou de peinture, on sait bien qui je nommerais. Mozart me semble une gloire placée au-dessus de toutes les autres, dans un éther plus pur, dans une plus sereine clarté, quelque chose qui n'appartient ni au temps, ni à la critique, mais au culte, à l'admiration éternelle, comme l'idée qui se révèle d'en haut. Si Beethoven, Weber, Cimarosa, Paisiello et Rossini sont des rois dans la hiérarchie, Mozart, lui, est un ange. En effet, jamais il ne manque un seul instant à sa vocation divine; toute mélodie

qui sort de ses lèvres est de flamme ; s'il touche à la réalité, la réalité se transforme et s'incarne aussitôt dans la plus radieuse poésie. On peut dire de lui qu'il se meut dans le sublime comme en son élément naturel : quelle que soit l'œuvre où il s'applique, *Idoménée*, *la Flûte enchantée*, *Don Juan*, *les Noces de Figaro*, jamais son génie ne descend des hauteurs qu'il habite. Si l'idéal est dans le sujet, il n'y fait pas défaut, comme on pense bien, sinon il élève le sujet jusqu'à l'idéal. Ainsi, à Chérubin, à Suzanne, à Figaro, à toutes ces créations de la prose et de l'esprit, il donne la vie poétique dans une étincelle de cette flamme qui baigne sa main et va le consumant.

Nulle part cet invincible instinct qui entraîne Mozart vers le sublime ne se laisse plus vivement sentir que dans la partition des *Noces de Figaro*. On ne peut en effet imaginer quelles ressources profondes il fallait avoir en soi pour dompter un sujet semblable, et creuser ce terrain jusqu'à la musique. Vous figurez-vous un musicien vulgaire aux prises avec ce dialogue si mordant, si froidement amer, si hérissé de toutes parts, aux prises avec les petites passions de cette intrigue de château qui se noue et se dénoue à force d'esprit, d'artifices et de subtilités. Il n'y avait que deux manières de s'en tirer : écrire une musique tout en dehors du poëme, ne se préoccuper ni du sujet, ni de l'action, tailler çà et là des cavatines et des duos, et faire comme font les Italiens, qui pensent au chanteur plus qu'au personnage ; ou bien aborder franchement le sujet, le retourner en tous sens, l'élever, le transformer, le créer de nouveau, chercher sous ces

dehors frivoles la passion vraie, éternelle, humaine, abolir l'analyse, exagérer le sentiment, se prendre à l'amour, à la jalousie, aux larmes, remplacer la satire et le pamphlet par la poésie et la musique ; faire, en un mot, ce qu'a fait Mozart. C'est au point que, sans la musique, l'œuvre de Beaumarchais reste incomplète et dans l'ombre ; on sent qu'il y manque ce qu'un écrivain français du XVIIIe siècle ne pouvait y mettre, ce que nul, sans Mozart, n'aurait jamais soupçonné dans un pareil sujet : la poésie. En effet, lorsqu'une fois on a eu vent de toute cette adorable mélodie, il est impossible d'écouter Beaumarchais sans regretter Mozart, sans qu'il vous revienne à tout instant le souvenir de ces innombrables motifs, si frais, si doux, si merveilleux, qui s'exhalent de la voix ou du cœur, comme de suaves bouffées d'oranger ou d'aloès. Tantôt c'est la scène de la clef, au second acte, qui vous rappelle les émotions si puissantes de la musique ; tantôt un mot spirituel qui réveille l'idée du ravissant duo entre la comtesse et Suzanne, et, je le demande, quel mot d'esprit vaut un pareil chef-d'œuvre ? Quant à moi, cette idée de la musique, dont je ne puis me garder en écoutant la comédie, ce souvenir de Mozart qui me poursuit jusque dans la salle du Théâtre-Français, suffirait pour me convaincre qu'au fond l'œuvre de Beaumarchais est incomplète. Jamais, lorsque je vois *le Maure de Venise*, il ne m'arrive de penser à la musique de Rossini. Sans doute, parce que le chef-d'œuvre de Shakspeare est harmonieux en tout point, parce que rien n'y manque, ni la poésie, ni l'action, ni les caractères, et que la musique, en s'empa-

rant de l'idée du poëte, l'a tout simplement transformée à son profit, mais sans y rien ajouter. Or, il n'en est pas ainsi du *Mariage de Figaro*, l'idée de Beaumarchais a grandi, par la seule puissance de Mozart, jusqu'à la poésie, jusqu'au sublime, et, certes, il n'y a pas de quoi s'étonner si l'esprit vous paraît mesquin, lorsqu'il revient à sa forme première, après une transfiguration si glorieuse. Là, en effet, la musique inonde la prose de toutes les clartés de la poésie, tellement qu'on en subit l'action, même sans pouvoir s'en rendre compte.

Étrange destinée de la pièce de Beaumarchais, qui semble ne trouver son succès qu'en dehors d'elle-même. Le scandale la fait réussir, la musique l'immortalise. Dans cette œuvre de l'esprit et de la satire, Mozart a découvert la forme calme et la pure beauté. Je n'hésite pas à le dire, dussé-je être accusé de paradoxe, tous ces caractères charmants, que l'on aime et que l'on cite à tout propos, n'existeraient point pour nous sans Mozart. Ainsi Beaumarchais a bien entrevu le petit page épris de sa cousine, comme, du reste, ils le sont naturellement tous; mais cet amoureux de quinze ans, timide comme une jeune fille, et lascif comme un oiseau, cet enfant gracieux, rêveur, mélancolique, fou, qui tressaille et palpite, prend toutes les fleurs, tous les baisers, tous les rubans qui se rencontrent, cet espiègle adorable, qui parle au bois, au brin d'herbe, au ruisseau, et qui se meurt d'amour, Chérubin en un mot, qui donc l'a créé, si ce n'est Mozart? Ecoutez cet air, *non so piu cosa son*. Quelle ivresse! quel feu! quels transports! Il y a des larmes, des sanglots, des dé-

sirs, des battements de cœur dans cette musique ; et dans la romance, que de grâce rêveuse, que d'ineffable mélancolie, que d'élégiaque langueur ! Otez cet air et cette romance, vous aurez sans doute encore un page coquet, ingénieux, frivole; mais le petit héros que vous savez, le *Cherubino d'amore*, l'espiègle à la fois cousin d'Ariel et de Roméo, et dont Shakspeare envierait la création à Mozart, où le trouverez-vous désormais? Et Suzanne, la caméristе enjouée, aimable, insinuante comme une chatte, Suzanne un peu sœur de Zerline, et la comtesse sentimentale comme une grande dame autrichienne, et le comte, que chacun dupe dans la comédie, si fier, si vaillant et si noble en ses élans de colère et ses transports de jalousie ; tout cela vient de Mozart, dont le génie a su donner à la pièce de Beaumarchais les passions et la vie de l'épopée.

On a souvent reproché à cette musique de manquer d'entrain et de verve comique. Singulière opinion ! comme si Mozart avait prétendu faire un opéra bouffe. Du reste, pour se convaincre du peu de fondement d'une pareille critique, il suffit d'examiner un instant le sujet dont il s'est inspiré. Est-ce donc une chose si plaisante que la pièce de Beaumarchais? Est-ce un personnage bien curieux, bien extravagant, bien risible, que ce comte dévoré de jalousie et d'ennuis, partagé entre sa femme qu'il soupçonne, et la fiancée d'un Figaro qu'il convoite? et cet amoureux de seize ans, qui saute de joie parce que le ciel est bleu, l'eau transparente et l'air du soir frais à respirer ; et cette comtesse, dédaignée, qui se venge de l'abandon où son époux la laisse, en regardant du coin de l'œil le petit page,

trouvez-vous que ce sont là des caractères de la famille de Geronimo, de Fidalma ou de Campanone? Vraiment il y a des gens qui pensent que là où la tragédie n'est point; il faut nécessairement rire aux éclats, des gens qui ne veulent que des fioles de poison, des grincements de dents, ou des perruques extravagantes et des habits de perroquet, comme Lablache s'en composait dans certains rôles; mais il n'existe pas au monde que des contraires: le cœur humain a ses nuances, comme les couleurs, ses vaporeuses demi-teintes, ses fantaisies, ses reflets qui ne sont ni trop vifs, ni trop sombres, et qui plaisent tant aux paupières délicates. Entre le Maure de Venise et George Dandin, il y a le comte Almaviva.

Mozart n'est point un génie comique; nature élégiaque et tendre, sa gaieté ne va jamais au delà d'un sourire ineffable qui n'exclut pas les larmes; des sources vives de l'inspiration, il ne puise que le flot le plus pur et le plus limpide, car, s'il a dans les veines quelque chose de cette ardeur méridionale, de ce sensualisme napolitain qui distingue en Allemagne le génie autrichien, il n'échappe pas à l'influence vaporeuse et mélancolique du pays de Beethoven et de Novalis. Quel que soit le genre auquel il s'applique, Mozart n'en sait prendre que la fleur la plus suave et la plus pure: il faut dire aussi que le bouffe n'est pas un élément où l'art des sons puisse toujours se maintenir. Le musicien qui s'inspire d'une perruque est un pauvre homme qu'on oublie au plus vite, pour ne se souvenir que de l'acteur qui donne la vie à sa pièce. Demandez l'auteur de la *Prova*, on vous dira Lablache; qui connaît

aujourd'hui Gnecco? Pour Cimarosa, c'est une autre affaire; il n'emploie le bouffe que comme un infaillible moyen de contraste, il entre de plain-pied dans le grotesque, mais pour en sortir à tout instant par de mélodieuses échappées; tantôt c'est la plainte si aimable et si douce de Caroline, tantôt c'est l'air de Paolo, *Pria che spunti*. Sublime digression, à laquelle rien dans le sujet, rien dans les paroles ne donnait lieu, et qui n'a de prétexte que dans le sentiment idéal et la fantaisie du grand maître. Je cite *Pria che spunti* à dessein, parce que cet air me semble le point de départ de la musique *bouffe* de l'auteur du *Don Juan* et de l'*Idoménée*. En effet, Mozart s'en tient à cette transition de la gaieté bruyante au sourire mélancolique, de la prose comique de Molière à la poésie de Shakspeare.

On rencontre toujours parmi les créations du génie une œuvre dans laquelle il se résume tout entier, une œuvre immense, sorte d'océan où vont se perdre et s'engloutir toutes les pensées de sa vie. Pour Goethe, je dirais *Faust;* pour Mozart, *Don Juan*. Il y a, en effet, dans *Don Juan* tous les trésors mélodieux des *Noces de Figaro*, toutes les richesses instrumentales de *la Flûte enchantée*, et cependant il est impossible de ne pas reconnaître que, dans ces trois chefs-d'œuvre, une égale puissance, un égal génie, se manifestent. Pour moi, celui qui a écrit *les Noces de Figaro* et *la Flûte enchantée* ne m'étonne pas moins que celui qui a composé *Don Juan*. Quand Beethoven voulait parler du chef-d'œuvre de Mozart, il nommait *la Flûte enchantée*, preuve qu'entre ces trois merveilles il n'y

a qu'à choisir. La postérité a choisi *Don Juan*. Si *Don Juan* l'emporte, c'est à la grandeur des caractères, à l'importance du drame, à la fortune du sujet qu'il le doit. Mais soyez sûrs qu'au fond de sa conscience, Mozart se trouvait aussi grand pour avoir mis au monde Zarastro et Chérubin que pour avoir créé Anna, la Statue et don Juan. Quel chef-d'œuvre que cette partition des *Noces de Figaro!* Jamais la belle source des mélodies n'avait coulé avec plus d'abondance et de richesse. A tout instant, c'est un motif nouveau, une phrase originale, une inspiration qui vous enchante. Cela vient, la plupart du temps, on ne sait d'où, à propos de rien, pour un bonnet que Suzanne met au page, pour un flacon qu'elle demande au comte; des milliers de fleurs mélodieuses s'ouvrent une à une et s'exhalent dans ce printemps de la fantaisie et de l'imagination; et le duo entre la comtesse et Suzanne, où trouver autant de grâce exquise, de fraîcheur aimable, de coquetterie élégante et mignonne, si ce n'est dans le duo entre Zerline et don Juan? Mozart est le seul qui ait jamais su faire chanter les jeunes femmes. Il y a, dans les mélodies qu'il leur met dans la voix, de mystérieux soupirs, d'étranges ardeurs, de languissantes voluptés que depuis on n'a plus exprimés, et dont il avait trouvé le secret sur les lèvres de sa maîtresse, de cette belle fille de Vienne pour laquelle il écrivait Elvire. Cependant, il faut le dire, ce soin minutieux, cette délicatesse extrême que Mozart apporte dans les moindres détails ne le préoccupent jamais de telle sorte qu'il oublie les grands effets de composition et d'harmonie. Ainsi, par

exemple, le rôle du comte est écrit tout entier dans un style grandiose et plein de magnificence. Comme la colère si longtemps comprimée du gentilhomme éclate et se fait jour dans cet air sublime du second acte! que de superbe dédain et d'amère tristesse dans cette large phrase qui lui sert de motif! Mais un incomparable chef-d'œuvre, une des merveilles du génie humain, c'est le finale du premier acte. Aujourd'hui il y a pour les finales une sorte de patron sur lequel chacun se règle. Il en est des finales comme des cavatines, ils se divisent en trois points : une introduction où les voix s'engagent, un adagio que chacun dit à tour de rôle, une strette plus ou moins originale, mais toujours bruyante, où les chœurs entrent à grands renforts d'ophicléides, de trombonnes et de timballes. Telle est la forme usitée de notre temps en Italie, en Allemagne, en France. Or, dans *les Noces de Figaro*, Mozart ne s'y prend pas de la sorte. L'intérêt s'accroît insensiblement; les personnages entrent l'un après l'autre, chacun sur une ritournelle qui le peint d'un trait. C'est prodige comme cette musique se transforme, varie et prend en un clin d'œil le caractère du nouveau venu. Ingénieuse et vive avec Figaro, égrillarde et maligne avec Suzanne, ironique avec le comte, bouffe avec le jardinier ivrogne; tantôt elle s'embrouille, tantôt se dévide et suit l'action avec une exactitude ponctuelle. Ce finale vaut à lui seul toute une partition, tant l'ordonnance en est simple et grandiose, tant les caractères y sont traités avec puissance, tant la vie y circule de toutes parts. Quant à l'orchestre de Mozart, on se sent ravi d'aise à l'écouter. On dirait un lac mélodieux où se reflètent toutes

les merveilleuses fantaisies de la voix. En un mot, c'est l'orchestre de Mozart; que peut-on ajouter de plus? un orchestre dont tout le secret repose dans la rencontre des mélodies, et qui n'a que faire des stériles et laborieuses combinaisons de la science nouvelle.

Les chanteurs italiens d'aujourd'hui ne comprennent plus rien à Mozart. Les habitudes de vocalisation extravagante que la facilité vraiment déplorable des maîtres nouveaux leur laisse contracter, leur manière aisée d'en agir avec les inspirations qu'on leur livre, et de les modifier selon qu'il plaît à leur gosier, le besoin excessif d'applaudissements qui les préoccupe; tout, enfin, contribue à les pousser à mille lieues des sphères si calmes de cette musique idéale, pure comme l'or, mais qui veut être respectée dans son texte et sa note. Il en est un peu des partitions de Mozart comme des tragédies de Racine; il faut, pour cette harmonie admirable, une fraîcheur d'organe, un sentiment des choses délicates et simples, qui ne résistent pas au contact des inventions modernes. Il serait aussi fou de vouloir surprendre Mozart dans *l'Elisir d'Amore* ou *Roberto Devereux*, que de vouloir trouver les secrets de Racine dans *le Tyran de Padoue* ou *la Tour de Nesle*. Pour nous, en France, la dernière dona Anna, la dernière comtesse Almaviva, fut la Sontag. Mais la Sontag était Allemande et savait de cette musique bien des choses que les Italiens ignorent. Au moins, en Allemagne, les traditions du génie sont conservées, et certes vous ne trouveriez pas une si mince capitale de petit duché où l'on n'exécute plus dignement le chef-d'œuvre de Mozart qu'au

Théâtre-Italien de Paris. Si les voix rares et les talents illustres manquent, au moins le sentiment de cette royale musique et les honneurs qu'on lui doit n'y font jamais défaut. En général, lorsqu'il s'agit d'un immortel chef-d'œuvre du génie humain, on ne saurait trop se méfier des voix sublimes, et de ces radieux talents dont la personnalité veut tout envahir. Les chanteurs italiens ne sont pas pour faire valoir un chef-d'œuvre ; tout au contraire, un chef-d'œuvre doit s'estimer fort heureux lorsqu'il leur a donné l'occasion de se produire avec avantage ! Rien ne leur semblerait plus ridicule que de se soumettre à l'inspiration d'un musicien tel que Mozart et Beethoven. Étranges prétentions qui leur viennent avec la voix, avec le talent, avec le premier rayon de gloire qui leur tombe sur le front ! J'ai vu la Malibran, un soir qu'elle entendait pour la première fois l'*Euryanthe* de Weber au théâtre allemand, trouver cette musique pitoyable, et s'étonner qu'on pût se résigner à chanter de pareilles extravagances. Le grand crime de Weber, aux yeux de la Malibran, c'était d'avoir écrit une musique imposante et profonde où tout est prévu, réglé d'avance, combiné de telle sorte, qu'il ne reste rien à faire aux caprices de la prima donna.

Vraiment il faut renoncer à voir jamais cette création de Mozart se produire dignement sur la scène. Ou la cantatrice est insuffisante et médiocre, ou, dans le cas contraire, elle dédaigne le texte si simple et si pur, et ne manque jamais de l'enrichir de tous les trésors de sa vocalisation capri-

cieuse. Il faudrait pour Chérubin la voix de la Sontag, le feu de la Malibran, tout cela réuni dans un talent modeste et généreux, qui voulût bien se résigner à se soumettre une fois, sans arrière-pensée, au génie de Mozart; terribles conditions, auxquelles on doit désespérer de satisfaire jamais entièrement. En effet, vous trouverez la voix de la Sontag, le feu de la Malibran, mais une cantatrice qui, se sentant douée de la sorte, ne foulera pas Mozart sous ses pieds, celle-là, vous ne la rencontrerez jamais. Aussi, quoi qu'on fasse, on ne peut avoir sur la scène qu'un pâle reflet de cette création; l'idéal enfant, le Chérubin d'amour restera toujours bien loin de nous, dans la sphère où Mozart l'a trouvé, où les intelligences éprises de poésie et de musique peuvent seules le contempler à loisir.

Pour moi, rien ne me semble plus triste que ces représentations où des chanteurs, dont on ne saurait contester la renommée et le talent font défaut, aux plus nobles conceptions du génie. Il faut, certes, que cette musique de Mozart soit bien imposante, pour que ces chanteurs italiens, si grands lorsqu'il s'agit des œuvres contemporaines, s'amoindrissent de la sorte vis-à-vis d'elle. Demain reviendront les *Puritains* ou *Parisina*, et vous verrez qu'ils retrouveront toute leur verve et leur expression pour ces phrases d'un jour. Dans les arts, tout est harmonieux : la musique, les chanteurs, le public, tout cela s'épanouit en même temps; puis de nouveaux interprètes reviennent pour de nouvelles idées, et le public se trans-

forme. Le goût change, le dilettantisme varie, mais l'admiration sincère et profonde que l'on doit aux chefs-d'œuvre ne saurait s'altérer. Que serait la pensée, que serait le génie, s'ils pouvaient dépendre des caprices du temps ou de la mode ?

CIMAROSA.

Beaucoup de clarté, un dessin élégant et facile, de la distinction, de la justesse, de la netteté dans le débit, avec cela on se tire d'affaire, témoin le chef-d'œuvre du génie humain en pareil genre, *le Mariage secret* de Cimarosa.

Quand cessera la jeunesse pour cette musique? Depuis tantôt vingt ans, pas une saison des Italiens ne s'est écoulée sans que nous ayons vu reparaître don Geronimo entouré de cette excellente famille que tout le monde lui connaît. Paolo, Caroline, la vielle tante Fidalma, le comte Robinson, intérieur charmant qui ferait envie à Molière! Pour décor, quatre chaises et un paravent, le plus simple quatuor pour orchestre, Cimarosa n'en demande pas davantage. Jamais peut-être avec si peu d'appareil la musique ne produisit de plus ravissantes sensations, c'est l'or pur de la mélodie dégagé de toute espèce d'alliage. J'ai

nommé Molière ; lui seul, en effet, peut donner une idée de ce style généreux et clair, de cette langue du cœur qui sait trouver le sublime sans sortir de la sphère de la vie bourgeoise. Geronimo me rapelle Chrysale, et les rapprochements ne manqueraient pas à qui voudrait appuyer davantage sur l'air de famille qui existe entre le grand musicien et le grand comique. On sait quelles difficultés cette musique de Cimarosa offre au chanteur, quelle large place occupe le style dans cette exécution ; *Pria che spunti...* Air merveilleux, modèle sublime d'élégance et de pureté, qui semble défier le temps, mieux que le temps, cette espèce de prévention que les générations nouvelles nourrissent contre tout objet d'une admiration traditionnelle. Vous avez beau avoir négligé cette musique, il faut y revenir comme à Racine. Je me suis souvent demandé, à propos de cet air, quelle part revenait aux paroles dans l'inspiration musicale !

Pria che spunti in ciel l'aurora, etc.

C'est-à-dire : « Avant que le jour commence à poindre, deux chevaux nous attendront à la porte du jardin, et nous nous enfuirons sans bruit. » Comprend-on que, d'un motif aussi bourgeois, ait pu sortir ce chef-d'œuvre de pathétique et d'amoureuse divagation ? L'âme qui veut chanter se prend à ce qu'elle trouve ; qu'importe ce qu'on lui donne, pourvu que ces flots mélodieux, qui débordent, aient leur cours ? Tant d'autres existent qui ne trouveraient pas une note quand vous leur donneriez la scène

de Juliette au balcon ! — Lablache fut le Geronimo par excellence. Comédien d'une verve inépuisable, d'un naturel parfait, on sentait qu'il aimait d'enfance cette musique, et s'y complaisait. L'humeur bouffonne de l'ancien opéra italien lui sortait par tous les pores. Lablache fut le dernier des héros, le dernier dépositaire de la tradition des Païsiello, des Cimarosa, des Fioravanti, de toute cette race de bons esprits à la Molière que devait si rapidement détrôner Rossini, ce Beaumarchais italien. Lui présent, on se croyait aux beaux jours du règne de l'opéra bouffe. Sa gaieté sympathique gagnait autour de lui tout le monde. Vainement les autres personnages portaient les costumes de notre temps ; c'était assez de son habit de taffetas, c'était assez de sa perruque et de ses souliers à boucles, pour que la mise en scène eût la couleur qui séyait. Vit-on jamais plus amusante physionomie ? Comme cette surdité du bonhomme était admirablement rendue ! quelle netteté dans le débit ! quel art dans la manière dont il écoutait sans entendre, et quelle voix foudroyante encore dans les morceaux d'ensemble ! Une autre qualité qu'on ne saurait trop louer chez Lablache, et qui, selon moi, témoigne plus que tout de la profonde intelligence qu'il a de cette musique, c'est le soin curieux avec lequel il en abordait les mille délicatesses. On n'imagine pas que de grâce mettait ce colosse à toucher aux nuances du chef-d'œuvre. Les nuances, voilà en effet le grand secret de Cimarosa. Ici la mélodie fournit à tout, une mélodie tendre, facile, inépuisable, et qui, dans sa transparence limpide, vous fait involontairement songer à ces sources vives de la fontaine

de Vaucluse où la truite voyage en zig-zag, et dont l'œil aperçoit le fond de cailloutis. Je doute qu'on ait jamais produit en musique d'effets plus réels en se contentant de si modestes ressources. A peine trouvez-vous dans tout ce premier acte une phrase en mineur. Il est vrai que cette simplicité, ses ennemis (qui donc n'en a ?), ses ennemis la lui reprochent. J'entendais dernièrement un homme d'esprit répéter à l'endroit du chef-d'œuvre de Cimarosa le mot qu'on a dit sur Florian : « C'est une bergerie délicieuse, mais j'y voudrais voir le loup. » Grand merci du loup s'il devait nous apparaître sous la forme d'un trombonne ou d'un ophicléide ! En attendant, on nous permettra de continuer à trouver un grand charme à ces coulantes périodes si facilement mélodieuses, et qu'on voudrait ouïr sans fin . L'empereur Léopold pensait probablement comme nous, à ce sujet, ce fameux soir où le *Matrimonio* fut exécuté deux fois coup sur coup par son ordre. On connaît l'anecdote : Cimarosa, à son retour de Russie, avait accepté les fonctions de maître de chapelle à la cour de Vienne, les mêmes que Donizetti remplit depuis. Ce fut en cette qualité qu'il écrivit son immortel chef-d'œuvre, lequel fut donné en 1791. L'empereur et toute sa famille assistaient à cette représentation, et l'opéra venait de se terminer au milieu de l'enthousiasme unanime, lorsque soudain Léopold, en parfait dilettante qu'une première audition a mis en goût, décida qu'on recommencerait séance tenante. Vite on dresse une table pour les chanteurs , ténors et soprani courent souper sans même prendre le temps d'essuyer leur rouge. Puis, après un

entr'acte d'une heure, le maestro reparaît à sa place, et les violons s'accordent de nouveau. Cependant le chef d'orchestre frappe sur son pupitre, on rejoue l'ouverture, et bientôt la toile se lève pour la seconde fois sur le duo d'introduction. Que dites-vous du *bis* impérial? Je me demande si, parmi les ouvrages contemporains les plus environnés de la faveur publique, on en trouverait un seul qui supportât une pareille épreuve. D'ailleurs, en supposant qu'une assemblée voulût tenter l'expérience, quels chanteurs pourraient y suffire avec les dimensions que les opéras affectent désormais? Déjà, de son temps, on disait qu'un finale de Cimarosa contenait de l'étoffe pour une partition tout entière, et cette opinion, combien de fois n'avons-nous pas entendu Rossini la proclamer de ce ton de déférence, j'ajouterai presque de vénération, que l'illustre maître a toujours ressentie à l'égard de son devancier? Or, sur le chapitre de ses admirations, l'auteur de *Guillaume Tell* ne saurait guère être suspect. Chez lui, Dieu merci, la chose est assez rare pour qu'on en tienne compte. Et, d'ailleurs, sommes-nous bien sûrs d'estimer ce glorieux génie à sa juste valeur? Des cent vingt opéras de Cimarosa un seul nous reste. On connaît le *Matrimonio segreto;* mais que sait-on des *Horaces*, de *Pénélope*, d'*Artaxerce*, du *Sacrifice d'Abraham*, où l'inspiration s'élève par instants au sublime de Mozart, de l'*Olympiade*, dont la Pasta fut la dernière à nous faire entendre l'admirable duo? Chose étrange, cet homme, qu'un opéra bouffe devait rendre immortel, a passé sa vie à chanter sur le ton héroïque, et dans le nombre de ses

partitions sérieuses on compte des chefs-d'œuvre. Il sem ble que chez un Italien, un Napolitain surtout, les produits du rire doivent marquer seuls ; peut-être y a-t-il ainsi des conditions de climat. Au Midi, la gaieté, la chanson vive, éclose au soleil sur les lèvres ; au Nord brumeux la mélancolie et le romantisme. Pour Napolitain, il l'était jusqu'au macaroni, visage rubicond, corpulence énorme, un Lablache enfin, et cependant sur ce visage on eût surpris le sourire attristé de Molière, cette teinte mélancolique dont se voilent souvent ses mélodies ; était-ce un pressentiment de cette mort cruelle qui l'attendait au fond des cachots le jour où sa voix, changeant de mode, voudrait chanter la liberté?

II

On aura beau faire, tant qu'il existera un genre bouffe en musique, les Italiens seuls en posséderont le secret. Il y a évidemment dans cet éclat de rire napolitain quelque chose qui vient du soleil, une force exhilarante, comme dirait Molière, dont les autres peuples ne se doutent pas. Quand la muse du Nord s'égaie, vous surprenez dans son sourire contenu je ne sais quels vagues souvenirs de ses mélancoliques habitudes ; c'est toujours plus ou moins le regard attendri d'Ophélie ou de Thécla. Voyez les *Noces de Figaro* de Mozart : quelle noble réserve et quel ton ! cela ressemble-t-il en rien à l'esprit entraînant de Beaumarchais ? et n'est-ce pas plutôt en musique le style du

Misanthrope. Et, pour chercher moins haut, prenez l'*Enlèvement du Sérail* du même maître et l'*Abu-Hassan* de Weber; voilà bien en effet une musique vive, colorée, étincelante de verve et de génie; mais l'élément bouffe, sympathique, où le trouverez-vous? Mozart et Weber sont de trop grands poëtes allemands pour rien comprendre à cet éclat de rire de Cimarosa, de Fioravanti et de tant d'autres, jusqu'à Donizetti, jusqu'à Ricci. J'appellerai volontiers l'*Enlèvement du Sérail* ainsi qu'*Abu-Hassan* de ravissantes imaginations, d'heureuses merveilles de fantaisie et d'art; mais, quant au genre qu'ils affectent, ces jolis chefs-d'œuvre sont aussi loin du bouffe italien que *le Songe d'une Nuit d'été* ou *la Tempête* peuvent l'être des *Fourberies de Scapin* et de *Sganarelle*. Le vrai comique est ce qu'il y a de plus classique au monde. Le romantisme n'atteint au rire qu'à la condition de transformer; le Falstaff de Shakspeare se meut dans une région tout aussi fantastique, tout aussi abstraite que ce personnage à tête de perroquet du célèbre conte d'Hoffmann. Quoi d'étonnant, dès lors, que la musique allemande, romantique par essence, ne se prête en aucune façon au genre bouffe? Quant à notre musique française, il est bien convenu qu'elle a l'esprit pour qualité distinctive, et que cette qualité-là exclut trop souvent les autres, tant celles de sentiment que celles d'inspiration. Parlez-moi des Italiens pour savoir remuer le fou rire; eux seuls possèdent le don du vrai bouffe, eux seuls excellent dans ce genre, privilége (si toutefois c'en est un en dehors du théâtre) de la nature méridionale. Quel autre qu'un Italien saura jamais

faire parler un orchestre et réciter les voix? Il est vrai qu'une fois lancés dans leur élément, rien ne les arrête, et qu'ils ne sont pas gens à reculer devant les plus incroyables caricatures. Mais qu'importe le goût en pareille affaire? On connaît ce virtuose crotté qui s'affuble d'une défroque de marquis et baragouine dans les carrefours, quelque chanson vénitienne qu'il accompagne lui-même en râclant sur un affreux violon, plus faux encore que sa voix nasillarde; c'est pourtant là le dernier rejeton de l'opéra bouffe italien, rejeton avili, dégradé, mais qu'on ne peut désavouer, et dont le bonhomme Géronimo et le seigneur Magnifico lui-même, lorsqu'ils le rencontrent dans leurs promenades du soir, ont plus d'une fois, je suis sûr, serré la main dans l'ombre en y glissant quelque furtive aumône.

AUBER.

(LETTRE D'UN VIENNOIS.)

J'avoue qu'un Français ne saurait guère avoir composé la symphonie en *ut* mineur ou le second acte de *Fidelio*. Beethoven nous appartient tout entier avec son énergie austère et puissante, ses emportements irrésistibles, ses sublimes divagations ; nous ne cédons rien aux autres peuples de ce soleil, ni sa lumière éblouissante, ni même les sonores brouillards dont il voile parfois sa face auguste. Pour Mozart, c'est différent ; les Italiens réclament une part de sa gloire et citent à l'appui de leurs prétentions Zerline, Chérubin, et tant d'autres créations adorables où la vie éclate en gerbes de feu, où les chaudes passions du midi se font jour par mille échappées de lumière. A ce compte, les Italiens pourraient bien avoir raison, et c'est justement cette variété rayonnante qui fait de Mozart un musicien hors de ligne et l'isole dans sa gloire. Tous le

réclament et tous ont des droits égaux à le réclamer, car il n'est allemand, italien, ni français; il est divin. Qu'on y prenne garde, Mozart ne fonde pas d'école, il marche seul dans l'indépendance de son inspiration; il n'a rien de ces tours familiers que tout grand maître affectionne et reproduit à certaines heures de lassitude; il n'a rien de ces formules habiles par où l'élève s'attache à ressembler au maître. A mon sens, c'est une incontestable supériorité que Mozart gardera toujours sur Beethoven, de n'avoir point à répondre dans son Élysée des égarements d'un troupeau d'imitateurs.

A nous Beethoven! c'est-à-dire, l'expression mystérieuse des vagues pensées de l'âme, le développement de l'orchestre aux dépens de la voix; la force, l'abondance, quelquefois aussi la diffusion. Les Italiens ont Cimarosa et Rossini; la mélodie heureuse et vive qui s'épanche du cœur et roule des larmes dans ses flots, le rhythme fougueux et vainqueur à qui rien ne résiste. Ici la rêverie et les sombres contemplations, les pressentiments et toutes les voix plaintives et désolées de la conscience qui s'éveillent pour chanter en chœur; là, le rire furieux ou mélancolique: de quelque côté qu'on se tourne, une sensation énervante vous attend. A vous la musique inoffensive, la grâce ingénieuse, le don charmant de combiner les notes à souhait pour un plaisir sans travail ni fatigue Les Allemands en veulent à mon esprit, les Italiens à mes sens; la musique française n'a point des prétentions si hautes, elle fredonne, elle cause, elle babille comme un oiseau sur sa branche. J'ignore, quand j'écoute, si c'est

mon âme qui se réjouit ou mon corps ; tout ce que je sais, c'est que je passe un moment agréable et que je n'en demande pas plus.

Vous autres Français, vous avez inventé l'opéra comique, et gardons-nous de le dire en souriant, ce genre qui vous appartient en vaut bien un autre. D'ailleurs, il faut bien qu'il ait quelque vie en soi pour résister à toute cette grêle de petits sarcasmes dont les feuilletons désœuvrés trouvent bon de l'assaillir à certains jours Depuis que vous dites, en France, que l'opéra comique se meurt, combien de sublimes théories n'avons-nous pas vues s'évanouir en fumée ! Lui, cependant, fait sa petite chanson, et, çà et là, comme le rossignol son compère, trouve dans l'année des heures de printemps et de soleil. Je ne discute pas ici le mérite du genre, seulement je soutiens que c'est là un arbre, ou, si on l'aime mieux, un arbrisseau fort à sa place dans votre pays. Le sol léger de la France contient des sels excellents dont ses racines s'alimentent. L'opéra comique chôme en France quelquefois, mais n'y meurt jamais ; le succès est toujours au fond du genre : pour l'appeler à la surface, il s'agit d'avoir de l'esprit et du talent et de vouloir s'en donner la peine. Alors le public se souvient, et s'empresse avec autant d'ardeur que par le passé.

C'est par ce sentiment, dont la critique n'étouffera jamais le dernier germe dans les choses de l'imagination, que la poésie et la musique d'un même pays se confondent. Dites-moi si la mélodie heureuse et pure, si la phrase trempée de mélancolie et d'amour qui s'exhale des lèvres de Cima-

rosa, ne semble pas faite pour emporter vers le ciel la rime incomparable de l'amant de Laure, et si l'inspiration aérienne de Weber n'est pas sœur de la fantaisie harmonieuse d'Hoffmann ou de Novalis? Et maintenant, si nous venons en France, dites-moi si les noms de d'Alayrac, de Boïeldieu et d'Auber ne sont pas autant de charmantes étoiles d'où jaillit par étincelles tout cet esprit que vous avez?

D'ailleurs, pourquoi demander toujours à l'art les mêmes conditions? et la variété, cette loi de vie et de jeunesse qui est écrite partout dans la nature, que deviendrait-elle, à ce compte? Les uns ont l'esprit élégant et vif, l'esprit qui sait fredonner à table de joyeuses chansons, et siffler de jolis airs au clair de lune; les autres, le génie austère et puissant, la grande voix de l'âme qui cherche les solitudes et les hauteurs escarpées, et ne chante qu'au bord du précipice ou du torrent, — la nuit, lorsque la tempête gronde et que tous les éléments soulevés accompagnent sa plainte comme un orchestre immense. Le rossignol ne chante pas comme le cygne, et cependant qui de nous n'a tressailli, au mois de mai, quand cette voix des nuits mélodieuses s'éveille tout à coup, un beau soir, dans les accacias baignés de lumière? Quelle sonore vibration! quel timbre! quelle vive chanson qui se renouvelle sans cesse! Le rossignol, c'est la verve inépuisable, c'est l'esprit qui ne tarit jamais. Certes le cygne a dans la voix un accent ineffable de mélancolie et d'amour, une inspiration sans pareille, une note divine et dont la nature entière s'émeut; mais cette note ne s'exhale qu'une fois,

sans retour, et passe avant que vous ayez pu vous recueillir pour l'entendre. Je crains bien que Beethoven n'ait été notre cygne. Le rossignol, au contraire, recommence chaque nuit, aux mêmes heures, dans le même feuillage, et tout le printemps fait chanson qui dure. En fait d'art comme en toute chose, il est important d'éviter la confusion et de ne vouloir provoquer chacun que selon sa mesure. Demander aux Français, qui causent avec tant d'esprit, une musique élevée et sublime, où les grandes voix de la nature trouvent çà et là leurs échos, une expression puissante qui tende sans relâche aux régions de l'épopée et s'y maintienne, la rêverie dans le bois qui se dépouille, l'amour mélancolique, le sentiment de l'infini, autant vaudrait demander, aux frais arbustes où mille oiseaux s'éveillent dans la rosée du matin, les sombres frémissements et les prophétiques rumeurs de nos grands chênes. Vous dites qu'il n'y a pas de musique en France; qu'entendez-vous par là? Il s'agit cependant de s'expliquer sur ce point, et de savoir à quelle nation vous attribuez certaines œuvres qui valent bien qu'on y prenne garde. Hier on a joué *Zampa* à Kaertner-Thor, aujourd'hui c'est *la Dame Blanche ;* demain ce sera *la Muette* ou *le Philtre;* et nous autres Allemands, nous appelons cela tout simplement de la musique française.

M. Auber appartient à cette école française qui, pour servir de risée, par intervalles, à certains esprits turbulents que leur impuissance dévore, n'en est pas moins fort bien prise au sérieux partout, car elle a, elle aussi, nous pouvons le dire, son caractère distinctif, son individualité propre,

peu tranchée sans nul doute, plutôt nuance que couleur, mais qu'on ne peut méconnaître, à moins d'être aveuglé par l'ivresse d'un enthousiasme de novice ou les préventions d'un envieux. L'envie est sœur de l'enthousiasme, comme on sait ; tous les deux naissent du succès. Quoi qu'il en soit, M. Auber appartient à l'école française, il ne le cache pas ; ses opéras le disent assez haut à qui veut l'entendre, et là peut-être est tout le secret de leur adoption unanime. En effet, il y a dans l'art certaines époques d'invasion étrangère, où, pour devenir original entre tous, il suffit de faire la chose la plus simple, d'être de son pays, par exemple. Aujourd'hui qu'on ne trouve plus en France que des Allemands et des Italiens, qu'on ne rencontre çà et là que des gens qui passent leur vie à parodier Beethoven et Rossini, rester soi le plus qu'on peut, et se tenir loin de la mascarade, c'est, certes, un infaillible moyen de succès. Nous savons que c'est là chez M. Auber tout simplement une affaire de vocation pure et de goût naturel; mais l'auteur de *la Muette* et de *Gustave*, agirait-il de la sorte par spéculation et parti pris, l'expédient serait des plus ingénieux. Il chante à sa fantaisie, selon son inspiration, et ne se préoccupe ni de Beethoven, ni de Weber, ni des autres, ce qui ne l'empêche pas d'écrire, çà et là, *la Muette*, le troisième acte de *Gustave*, et le quatrième du *Lac des Fées*. Il est vrai que M. Auber apporte trop souvent dans ses compositions une indifférence blâmable. Ainsi, pour céder à je ne sais quel besoin de produire qui le travaille sans relâche, il lui arrive, la plupart du temps, de donner cours à tout ce qui se présente, et de forcer

ses idées à venir avant leur terme. Alors, sa musique, d'ordinaire si vive, si ingénieuse, perd toute sa grâce et sa fraîcheur, et la clarté qui lui reste ne sert plus qu'à faire voir la nudité du fond. C'est le propre du génie d'exagérer ses qualités à ses heures d'épuisement ; or des qualités qui s'exagèrent ressemblent bien à des défauts. Ainsi, les cerveaux profonds ont le tort de n'être plus compréhensibles, les autres de le devenir trop. A tout prendre, j'aime mieux M. Auber; au moins, avec lui, je n'ai pas besoin de suer sang et eau pour savoir qu'il n'a rien à me dire, d'autant plus que le cas est assez rare. Il en est de certaines imaginations heureuses comme de ces mines de diamants des contes orientaux : on a beau prendre au hasard, on trouve toujours quelque chose qui rayonne.

De nos jours, l'école française a trois noms illustres qu'elle peut mettre en avant avec orgueil, Boïeldieu, Hérold, M. Auber. Cependant, de ces trois hommes éminents, un seul me semble avoir atteint le but, non que les autres l'aient manqué ; mais, si vous aviez à nommer le maître en qui se résume l'école française de ce temps, à coup sûr vous ne citeriez ni Boïeldieu, ni Hérold : la gloire du premier s'est laissé absorber par une gloire plus vive, celle de l'autre n'a pas eu le temps de se faire. L'un a trouvé Bellini sur son chemin; l'autre, la mort. Boïeldieu manquait de vie originale et de force, talent agréable et doué, par moments, d'une certaine expression mélancolique, le centre de sa pensée n'était pas en France. Ainsi de Bellini : le vague instinct qui entraînait vers l'Italie l'auteur de *la Dame Blanche*, éveillait, dans le cœur du chantre de

Norma, le sentiment du génie du Nord. Chacun subissait de la sorte une influence étrangère ; chacun faisait un pas hors de ses limites naturelles, celui-ci vers l'Italie, celui-là vers la France, et dans cette espèce de clair-obscur mélodieux, de crépuscule charmant, où ces deux gloires se sont rencontrées, la plus pâle a dû se fondre en l'autre. Pour Hérold, la mort la surpris dans la fleur de l'âge et la plénitude du talent, à l'heure où, libre enfin de l'imitation, dont il faut toujours que la veine s'épanche dans la jeunesse, il allait donner cours à cette inspiration généreuse et féconde dont *Zampa* et *le Pré aux Clercs* portent les nobles marques. On le voit donc, M. Auber est le seul représentant légitime de l'école française, bien légitime en vérité ; car, outre que son œuvre est achevée et complète, le génie étranger s'y laisse moins sentir que partout ailleurs, et l'on peut dire de lui qu'il tient de son pays comme de la nature ses qualités et ses défauts. Nous ne prétendons pas ici que M. Auber ait trouvé dans son cerveau les mille trésors dont il dispose ; l'auteur de *la Muette* et du *Lac des Fées* a subi, comme tous les maîtres de ce temps, l'irrésistible influence du magnifique et glorieux génie qui a donné le rhythme à notre siècle, mais à un moins haut degré peut-être, et sans négliger de faire ses réserves. Du reste, il faut avouer que, si l'Italie est pour quelque chose dans la gloire de M. Auber, l'Allemagne n'y est pour rien. Et voilà, sans doute, la raison pour laquelle nous l'aimons tant. A Vienne, à Berlin, à Munich, à Dresde à Weimar, on ne chante, on n'aime, on n'applaudit que *la Muette, la Fiancée, Fra Diavolo, le Dieu et la Bayadère.*

Personne n'ignore quelle profusion vraiment inouïe de partitions charmantes M. Auber a mise au jour. Tout le secret de son génie est dans ces motifs qu'il trouve à tout propos si heureusement, et sans que la source en soit jamais tarie. Avec lui, les choses ne se combinent point pour une œuvre ; son inspiration s'éparpille au hasard ; toute idée est motif, et les artifices de l'instrumentation, dont il dispose avec tant de finesse et d'esprit, ne lui servent guère qu'après coup, et lorsqu'il sent le besoin de donner à ses idées cette filiation naturelle qui leur manque. Les grandes lignes font défaut, mais les détails curieux abondent, et vous avez devant vous une jolie mosaïque, faite avec toute sorte de petits morceaux d'or et de fragments de pierres précieuses. On dit que M. Auber s'inspire, en général, fort peu du sujet. Ses motifs lui viennent, la plupart du temps, sans qu'il y pense, lorsqu'il se promène à cheval dans le bois. Il rentre chez lui, les note sur un bout de papier, et tout cela trouve sa place un jour dans quelque partition. M. Auber est musicien comme tant d'autres sont botanistes; il a pour ces petites fleurs écloses au soleil, à la pluie, au vent de l'aurore ou du soir, un herbier au fond duquel il les dépose et les conserve jusqu'au jour où, pour les produire devant le public, il leur donne, à force d'art, une vie nouvelle et factice. Singulier procédé, qui, du reste, peut s'excuser à merveille avec un art aussi vague, aussi indéterminé que celui-là ! En effet, la musique ne sait exprimer que les grandes affections de l'âme. Vous avez beau faire, ce n'est jamais que l'amour, jamais que la mélancolie ou le désespoir;

le fond reste le même, le détail seul varie. Et croyez-vous qu'un musicien qui se sent au cœur la vie mélodieuse, ait besoin, pour chanter la joie ou la tristesse, d'avoir sous les yeux quatre pauvres vers mal rimés, et qu'il n'y ait pas dans un rayon de soleil, dans un ciel d'automne, dans certaines dispositions de l'âme, plus de musique et d'inspiration que dans toutes les fantaisies des poëtes de l'Opéra? Au contraire, bien loin de blâmer cette méthode, on ne saurait trop l'encourager, car elle aurait pour résultat de consacrer l'initiative du maître. La musique exhalée du seul sentiment prendrait forme et se développerait en toute liberté; les paroles viendraient ensuite se soumettre au rhythme, au lieu de l'imposer. Si la musique de M. Auber a tant de légèreté, de grace, d'allure pétulante et vive, c'est à ce procédé qu'elle le doit. M. Auber trouve ses motifs au coin de la rue ou du bois, peu importe; puis les met en œuvre à ses heures de loisir. Par motif, j'entends cette petite phrase leste, aimable, ingénieuse, qu'on retient sans peine, et qui, depuis *la Bergère châtelaine* jusqu'à *Manon Lescaut*, se reproduit sans cesse, changeant d'air et de ton selon les exigences du goût dominant. Le motif, c'est le sang, la vie et l'âme de cette musique; elle n'existe qu'à la condition qu'il y circule, il va de la voix à l'orchestre et remonte de l'orchestre à la voix. Qui saurait dire combien il en a produit de ces phrases que tout le monde apprend, et qu'on chante partout. A coup sûr M. Auber a tout autant inventé de petits motifs que Rossini de grandes mélodies. Entre ces deux maîtres, il n'y a pas, je le sais, de comparaison sé-

rieuse possible ; l'un chante et l'autre fredonne. Mais n'importe : leur fécondité les rapproche; le talent dans sa sphère est aussi prodigue de ses richesses que le génie peut l'être dans la sienne de ses glorieux trésors. C'est là ce qui, à mon sens, constitue l'originalité de M. Auber, et fait, qu'on me passe le mot, son caractère national. Le motif qu'il affectionne tant, et dont il abuse parfois, qu'est-ce donc, sinon cette pointe d'esprit dont on relève toute chose en France, — sinon le trait du dialogue de Beaumarchais ?

M. Auber a tant écrit de partitions, qu'il devient presque impossible de les compter. Ce qui vous frappe surtout dans son talent, c'est cette faculté singulière qu'il a de se reproduire sans jamais rien perdre de ses avantages. Il ne se transforme pas, il varie, il chante toujours les mêmes choses sur d'autres airs, et voilà tantôt quarante ans que cela dure, et que le public trouve cela fort de son goût. Quoi qu'il fasse, c'est toujours M. Auber avec son imagination heureuse, sa verve, son esprit, son orchestre élégant et riche, mais sans profusion, où les motifs circulent et se croisent dans la transparence de l'harmonie la plus limpide. Je ne sais pas au monde de talent qui demeure plus égal à lui-même; s'il ne s'élève jamais bien haut, il ne tombe guère, et j'avoue que j'aurais grand peine à choisir entre ses opéras. Vos critiques les jugent d'ordinaire d'après le succès; ceux qui réussissent sont les chefs-d'œuvre, des autres on n'en tient pas compte, et cependant j'en pourrais citer de charmants dans ce nombre et qui méritaient mieux, entre autres *les Chaperons blancs*, ai-

mable partition pleine de verve bouffe et mélodieuse, et qu'un malencontreux poëme entraîna dans sa chute. J'avoue que je ne comprends rien à ces gens qui se prennent de belle admiration pour *la Muette* ou *Gustave* et ne veulent pas qu'on leur parle du *Domino noir*, d'*Actéon*, ou du *Lac des Fées*, comme si tout cela n'était pas au fond de la même nature. Les qualités qui vous charmaient dans *la Fiancée* et *Lestocq*, vous les retrouverez dans *l'Ambassadrice* et *le Domino noir*. Si cette fois elles ne vous peuvent divertir, c'est à votre humeur qu'il faut s'en prendre. Quant à M. Auber, il ne change pas ; c'est toujours M. Auber ni plus ni moins. Ce que je dis là, je le soutiendrais même à propos de *la Muette*, qui n'est peut-être le chef-d'œuvre de M. Auber que parce que le succès l'a voulu. Si, au lieu de *la Muette*, la popularité eût adopté *Gustave*, *Gustave* serait le chef-d'œuvre de M. Auber. Savez-vous que cette partition renferme, au troisième acte surtout, des beautés mélodieuses dont il faut tenir compte? Je le répète, les grandes passions de l'art n'ont que faire ici ; l'enthousiasme serait pour le moins aussi ridicule que la colère. Vous aimez cette musique, ou vous ne l'aimez pas : de toute façon, pourquoi ne pas le dire franchement aujourd'hui comme hier ? pourquoi, si *le Domino noir* vous plaisait tant, *le Lac des Fées* vous déplaît-il ? Il ne peut être ici question de progrès ou de décadence ; toutes ces partitions se valent entre elles. Avec *la Muette* mettez *la Fiancée*, *Fra Diavolo*, *le Dieu et la Bayadère* ; — avec *Gustave*, *Lestocq*, *le Philtre*, *le Serment* ; — *l'Ambassadrice* et *le Domino noir* avec *le Lac des Fées* ; puis, dans ces trois

lots prenez au hasard, vous aurez toujours quelque chef-d'œuvre de M. Auber.

C'est, à vrai dire, toujours un peu la même pièce et la même musique, les procédés et les combinaisons, tant du côté du *poëte* que du côté du maestro ne changent pas. Il s'agit toujours, pour M. Scribe, de placer son héros dans une situation impossible, et de l'en tirer, au moment où vous vous y attendez le moins, par toute sorte de précieuses ficelles qui font mouvoir ses personnages à la manière des marionnettes. M. Auber, lui non plus, ne varie guère; c'est toujours le même motif élégamment tourné, la même distinction dans les nuances d'orchestre, en un mot cette touche habile qui survit aux temps de l'inspiration, et se retrouve jusqu'à la fin chez les artistes supérieurs. Qu'importent, après tout, les redites d'un homme d'esprit, puisqu'on les aime et que le public ne se lasse pas de s'en amuser? Ce qu'il y a de certain, c'est que tous les ans, à époque fixe, le public attend à l'Opéra-Comique son petit chef-d'œuvre de Scribe et d'Auber, et serait fort désappointé si le petit chef-d'œuvre n'arrivait pas.

La musique de M. Auber veut être entendue, comme veulent être vues les femmes de trente ans, le soir, à la clarté des lustres et des bougies. Je ne sais trop ce qu'en déshabillé du matin une semblable partition peut valoir; mais, après dîner, quand l'actrice est jolie et la pièce amusante, on aurait mauvaise grâce de prétendre faire le difficile.

Il n'y a que M. Auber pour savoir découvrir de pareils diamants et les façonner avec cet art; vous aurez beau

chercher, vous ne trouverez pas dans tout son répertoire un opéra, si faible qu'il puisse être, où ne se rencontre quelque rare pièce du genre de celle que nous citons ici, et c'est là un don que M. Auber possède entre tous et qu'il gardera jusqu'à la fin. Aussi longtemps qu'il lui plaira d'écrire, soyez bien convaincus qu'il y aura toujours dans le moindre de ces opéras qu'il lance désormais chaque année comme des almanachs, un quatuor, un air, ne fût-ce qu'un motif capable de rappeler à ceux qui l'oublieraient l'homme de talent et de goût dont l'esprit ne vieillit pas.

Nous disions tout à l'heure que M. Auber n'imite pas les Allemands, et certes il n'a guère de mérite à le faire; il ne les comprend pas. Le génie grandiose et magnifique de Beethoven l'épouvante; il craindrait que le vertige ne le prît, s'il cherchait seulement à plonger du regard dans les combinaisons mobiles et profondes de cet orchestre orageux. M. Auber ne se sent, pour cette musique, ni enthousiasme ni dédain; il aime mieux n'en pas parler. L'auteur de *la Muette* est un peu, à l'égard de Beethoven et de Weber, comme ces esprits faibles qui ne veulent ni croire ni douter, et qui trouvent plus simple de ne pas avoir d'opinion sur certaines choses que de s'en faire une qui pourrait dans la suite contrarier leurs goûts et leurs prédilections. Pour les Italiens, c'est différent. M. Auber a pu aller vers eux tout en restant fidèle à ses habitudes superficielles. Il leur a pris le bruit, cette écume sonore qui monte à la surface, et dont on s'empare sans avoir besoin de plonger au fond des flots, où se cache la perle mystérieuse de Beethoven et de Weber, du reste, M. Auber

n'imite guère l'école italienne que dans ses cavatines, qui ressemblent à toutes les cavatines de Bellini et de Donizetti, avec cette différence pourtant, qu'elles ont moins d'ampleur mélodieuse et vocale, et plus de soin et de recherche dans l'instrumentation. Quand M. Auber veut donner libre cours à son génie, il compose quelque grande scène. Les scènes de folie surtout lui réussissent. Là son personnage se retrouve tout entier ; ces idées d'amour, de mélancolie, de désespoir, qui lui passent par le cerveau dans son délire, conviennent à merveille à tous ces gracieux motifs, venus comme elles sans succession. Il faut dire aussi que M. Auber a des secrets inouïs pour trouver entre les phrases qu'il invente les rapports par où elles peuvent se joindre et se grouper, et qu'à force de ménager avec art les transitions, il finit toujours par donner quelque semblant d'harmonie et de spontanéité à cette sorte de composition ultérieure. C'est en attachant ainsi les uns aux autres des fragments de motifs qu'il a fait la scène de Mazaniello au cinquième acte de *la Muette*, et d'Albert au quatrième du *Lac des Fées*, c'est-à-dire deux chefs-d'œuvre de mélodie et d'expression dramatique. Donizetti a suivi cette méthode dans la belle scène d'*Anna Bolena*. D'après cela, on voit que M. Auber a rendu aux Italiens ce qu'il a pu leur emprunter. L'auteur de *la Muette* est quitte avec eux.

Ce qui caractérise surtout M. Auber, ce sont les petits chœurs, les chansons, les airs de danse ; là son imagination se donne libre cours, sa verve se répand, la variété de sa fantaisie éclate. C'est dans ces mille choses de la

musique, qui vivent d'un souffle ou d'un motif, qu'il faut chercher l'originalité de ce talent, qui n'a que des facettes. Les chœurs ont fait le succès de *la Muette*, les airs de danse celui de *Gustave*. Et cependant qui peut dire qu'il n'y ait dans *Gustave* que des airs de danse ? Vous vous souvenez du trio chez la sorcière, du duo entre Amélie et Gustave au troisième acte, du trio qui suit lorsque le drame se complique par l'arrivée d'Ankastroem. Eh bien! dites-moi, que souhaitez-vous de plus à ces morceaux, la mélodie ou l'expression? De laquelle des qualités qui font la grave et sérieuse musique, trouvez-vous donc qu'ils manquent? On respire dans le troisième acte de *Gustave* un vague sentiment impossible à décrire, on se laisse aller à cette musique comme à la mélancolie; elle est si douce, si tendre, si mollement élégiaque; elle convient si bien à l'ardeur inquiète de cette femme amoureuse et parjure, à l'ivresse de ce roi qui va mourir dans une fête, à la désolation du lieu sauvage où s'accomplissent ces amours pleines de sombres voluptés et de mornes pressentiments!

En général, M. Auber ne semble pas traiter les caractères avec une grande importance, et ne pense guère à donner à chacun de ses personnages une individualité prononcée et bien distincte. Cependant on peut dire qu'il a fait çà et là, sans doute par hasard, des rencontres charmantes. Ainsi Fenella dans *la Muette*. N'aimez-vous pas cette pauvre jeune fille dont un motif exprime chaque sensation, et que la mélodie accompagne partout dans ses infortunes et ses misères? M. Auber aime la danse avec prédilection, et je lui ai jadis entendu dire qu'il

voulait finir sa carrière musicale par un ballet. Il est à souhaiter que M. Auber diffère encore longtemps; mais, si jamais son vœu se réalise, vous aurez à coup sûr le chef-d'œuvre du genre. Il y a, en effet, dans la musique de ballet des nuances délicates et fugitives qui, dans un opéra, passent inaperçues, et que cet auteur excelle à rendre. Les créations de Fenella dans *la Muette*, de Zoloë dans *le Dieu et la Bayadère*, en témoignent assez. Pour la couleur locale, M. Auber la traite au moins avec autant d'indifférence que les caractères, ce qui ne l'empêche pas de réussir dans l'occasion. Comparez *la Muette* à *Gustave*; quoi de plus opposé, par la couleur, que ces deux partitions dont chacune, du reste, a son mérite et sa propre valeur? L'une est vive, brillante, splendidement éclairée, riche de lumière et de sons; l'autre respire toute la mélancolie des climats du Nord. Ici, vous sentez la chaleur du midi, le soleil de Naples, l'air du Vésuve; là, vous vous prenez à tressaillir de froid, à rêver sous le ciel pâle de Stockholm. Que veut dire ceci chez un maître qui se préoccupe aussi peu de la couleur locale? C'est qu'au fond, en musique, il en est des pays comme des passions, qu'il y a deux ou trois grands effets de contraste qui reviennent sans cesse, et que tous les esprits élevés trouvent en eux par le seul mystère du sentiment. Mais qu'on y prenne garde : il faut s'en tenir là; car rien n'est plus ridicule que de vouloir pousser les choses à leurs extrêmes conséquences. Je n'ai que faire de savoir si M. Auber a lu Swedenborg avant d'écrire *Gustave*.

Certes, *le Lac des Fées* n'a point réussi à l'égal de *la*

Muette ou de *Gustave*, et cependant cette partition renferme toutes les qualités qui distinguent le talent de M. Auber. Sans parler de ces motifs élégants et variés qui abondent là, comme partout, je dirai que l'instrumentation est traitée cette fois avec un soin exquis; les plus ingénieux dessins naissent à tout instant dans l'orchestre, et s'y développent au milieu de la plus heureuse et de la plus limpide harmonie. Les grands morceaux non plus ne font pas faute. L'air du comte Rodolphe, au second acte, est une excellente inspiration. Quelle intelligence des instruments de cuivre ! que ces fanfares sonnent vaillamment ! comme cette phrase deux fois reprise : *A moi la plaine entière*, se détache, large et puissante, du chœur qui la soutient ! C'est là un morceau d'un tour original, d'une mélodie ample et comme on n'en avait plus écrit depuis Weber. Le duo entre Albert et Zéïla, au troisième acte, ne manque ni de grâce dans les premières mesures, ni de force dramatique et de belle expression dans ses développements. Le chœur des fées, qui survient au milieu, est surtout d'un effet ravissant. M. Auber a presque toujours, dans ses opéras, quelque idée qu'il affectionne et ramène souvent. Ainsi, le motif de Fenella dans *la Muette*, l'air du bal dans *Gustave*, le chœur des fées dans la partition dont je parle. Ces idées mélodieuses servent d'enchaînement aux situations dramatiques ; un acte les transmet à l'autre, et la monotonie ne se laisse jamais sentir, grâce à la variété vraiment curieuse avec laquelle elles se reproduisent. Dans la scène de folie, au quatrième acte, on rencontre de magnifiques élans, les

transitions se succèdent, et chacune amène quelque phrase véhémente, joyeuse, mélancolique ; le hurra de malédiction qu'Albert jette à la face des seigneurs ivres qui insultent à sa démence, est d'une expression admirable, et qui touche de bien près au sublime.

Maintenant, si vous me demandez pourquoi cette musique, où se rencontrent des beautés incontestables, vous laisse dans une telle indifférence, je vous dirai tout simplement qu'elle n'est pas à sa place. Sa *réalité* ne saurait convenir à cette imagination éthérée et merveilleuse venue d'Allemagne, vous le savez. Il y a des sujets auxquels la poésie seule peut toucher. Or, la poésie n'est guère le fait de M. Auber. La pièce se joue dans les nuages, dans *le bleu*, comme nous disons, et la musique, hélas ! rase la terre. La fée qui a vraiment perdu son voile dans cet opéra, c'est la Musique, car la musique a, de même que Zéïla, un voile merveilleux par lequel elle se transfigure et qu'on appelle la poésie. Quand Mozart, Beethoven, Weber ou Rossini lui posent ce voile sur le front, elle monte glorieuse et d'un libre essor vers le ciel ; mais aussi, quand M. Auber l'en dépouille, elle devient femme, d'immortelle qu'elle était, et ne sait plus que sourire avec grâce et fredonner quelque charmant refrain. N'oublions pas que c'est avec une semblable idée que Weber a fait *Oberon*, ce chef-d'œuvre d'imagination vaporeuse, cette révélation inouïe de la musique des elfes et des ondines. M. Auber se garde bien, lui, de vouloir approfondir de pareils secrets. Ses fées sont d'agréables personnes qui portent des voiles lamés d'or et d'argent, chantent

de frais motifs et n'ont rien à nous dire de l'air et des étoiles. Zéïla pourrait tout aussi bien s'appeler Angèle comme dans *le Domino noir*, Henriette comme dans *l'Ambassadrice* ou *la Fiancée*, ou Thérésine comme dans *le Philtre*. Rien ne la distingue des autres créations du maître, elle vit de la même vie réelle, et n'a pas dans ses veines une goutte de sang éthéré. Le fantastique, si quelque poésie ne le relève pas en l'attachant aux grands mystères de la nature, n'est qu'un badinage puéril et mesquin fait pour servir de prétexte à l'art des machinistes, et de pâture à la curiosité des gens désœuvrés. Nos musiciens allemands, du reste, l'ont compris à merveille ; aussi le sentiment de la nature animée, qu'on me passe le mot, le panthéisme déborde de leurs œuvres. Quoi qu'on fasse, le monde des esprits nous appartient, nous seuls savons les évoquer du sein des ténèbres, du sein de la lumière ou des eaux. Gaspard, Oberon, Titania, sont à nous. M. Auber, avec tout son esprit, ou, pour mieux dire, à cause de son esprit, ne comprend rien à tout cela Il y a entre *Oberon* et *le Lac des Fées* toute la différence qui sépare un conte bleu de Perrault d'une fantaisie d'Hoffmann ou de Novalis. L'auteur de *la Muette* n'a jamais entendu parler des salamandres, des sylphes, des ondines.

Des êtres surnaturels, M. Auber ne connaît que les fées. Un soir, j'étais assis auprès de M. Auber, pendant qu'on chantait à l'Opéra le cinquième acte de *Don Juan*. M. Auber avait oublié, cette fois, de s'en aller après le pas de Mlle Elssler, et s'était égaré dans la musique de Mozart, qu'il écoutait, du reste, avec assez d'attention. Tout

à coup, au milieu de la scène de la statue, il se retourne et me dit avec un sourire et dans le plus vif transport de son enthousiasme : « Il y a du revenant dans cette musique. » Tout M. Auber est dans ce mot. L'effet prodigieux de cette scène, le plain-chant sublime du commandeur, l'effrayante sonnerie des cuivres qui soutiennent cette voix de marbre, n'avaient pas su l'émouvoir autrement. M. Auber ne prenait pas cette musique plus au sérieux qu'il ne l'eût fait d'un conte de bonne femme ; il ne voyait dans la création épique de Mozart qu'un de ces revenants qui traînent à minuit leur linceul et leurs chaînes dans les châteaux abandonnés. Ce qui manque à l'auteur du *Lac des Fées*, c'est la faculté d'admirer dignement les œuvres de cette trempe ; il est vrai que, s'il l'avait, il ne serait peut-être plus M. Auber, ce talent fécond, insouciant, frivole, toujours en humeur de chanter, qu'on prend comme il se donne, sans travail, ni fatigue. Beethoven en veut à votre enthousiasme ; il vous remue violemment, il vous transforme pour vous élever à l'exaltation. Mais l'exaltation a ses heures, le cœur humain n'est pas une argile toujours disposée à se laisser pétrir. La musique de M. Auber, au contraire, vous prend comme elle vous trouve ; loin de s'imposer à vous par la force, elle subit l'influence de votre humeur. Dans les arts, où rien n'est complet, certaines qualités ne s'achètent que par certains défauts. L'esprit exclut souvent l'élévation ; s'ensuit-il de là que l'on doive exclure l'esprit ? J'ignore si l'art y gagnerait beaucoup, mais à coup sûr nos plaisirs y perdraient.

A chaque ouvrage que donne M. Auber, on se demande si la partition nouvelle vaut la dernière, grave question que nous n'essaierons pas de résoudre, attendu que c'est là tout simplement une affaire de goût. Les uns aiment mieux *Zanetta*, d'autres préfèrent *Jenny Bell*, et franchement tous ont raison. Quelle que soit l'opinion qu'on ait à l'égard de M. Auber, on ne peut s'empêcher d'admirer cette fécondité singulière dont il donne à tout instant de nouvelles preuves. — Vous direz qu'il n'y a là rien de bien sublime, et que l'expression des grandes choses de la nature ou du cœur humain n'a rien à voir dans cette affaire. — D'accord ; mais tout cela est d'une si charmante combinaison, d'une mélodie si claire, d'un travail si parfait, qu'on oublie aisément l'enthousiasme échevelé pour s'en amuser comme d'un bijou merveilleux. Le secret du succès de M. Auber est dans son esprit et dans son talent deux facultés qui, au besoin, tiennent lieu du génie, et qu ont sur lui l'avantage de s'épuiser moins vite. M. Auber se complaît dans les choses enjouées et faciles ; son inspiration aime les petits airs, les motifs, les traits d'esprit de la musique. Une fois seulement il a paru sortir de son cercle, ç'a été pour écrire *la Muette;* puis, soit spéculation habile, soit goût naturel, il y est rentré pour n'en plus sortir, et tout porte à croire qu'il s'y maintiendra longtemps encore. Les cavatines de M. Auber procèdent un peu comme toutes les cavatines italiennes, cependant, à l'élégance de la *cabaletta*, à la délicatesse de l'instrumentation, on sent que M. Auber a passé par là. Donizetti ou Pacini ne font point tant de façons : leur motif une fois

trouvé, le reste ne les inquiète guère, et la plupart du temps ils s'en remettent au chanteur pour le succès du morceau. M. Auber, lui, déploie toutes sortes d'artifices pour relever sa pensée, et ses cavatines italiennes ont toujours un petit minois français qui vous séduit. Il y a peu de musique, en général, dans ses opéras. M. Auber n'en use sur ce point qu'avec une extrême tempérance, et distribue ses morceaux de loin en loin, et de manière à laisser la pièce aller son train librement. En véritable compositeur d'opéra-comique, il ne va jamais bien avant dans la situation, de peur de l'arrêter, et sa musique serait au désespoir d'empêcher son monde de saisir un trait d'esprit dans le dialogue. M. Auber ne prétend jamais absorber sur lui toute l'attention et tout l'enthousiasme de la salle, comme le fait Meyerbeer, par exemple, et laisse à sa cantatrice ainsi qu'aux auteurs de la comédie la part qui leur revient des succès et des plaisirs de la soirée ; et lorsque la pièce est agréable, spirituelle et de bon goût, comme cela s'est rencontré dans *l'Ambassadrice* et *le Domino noir*, comme cela se rencontre encore dans la plupart de ces petits chefs-d'œuvre qu'il produit encore sur le tard et comme en se jouant, personne ne songe à se plaindre.

HÉROLD.

Hérold, si l'on y pense, est l'un des jeunes maîtres qui ont le plus contribué à l'illustration de l'école française. Contemporain de Boïeldieu et d'Auber, il garde sur le chantre mélodieux de *la Dame blanche* et des *Deux Nuits* une incontestable supériorité dans le développement instrumental, et, s'il lui manque un peu de cette verve intarissable ; de cette inspiration de toutes les heures et presque volontaire, qui fait de M. Auber un génie singulier, il a rencontré dans la plupart de ses partitions, dans *Marie*, dans *Zampa*, dans le *Pré-aux-Clercs*, des idées qui, pour la grâce, la distinction, le tour original, ne le cèdent en rien aux motifs les plus heureux de *la Muette*, de *Gustave* ou du *Domino noir*. A l'étranger, Hérold est, avec M. Auber, le maître qu'on affectionne le plus. Écoutez *le Pré-aux-Clercs*; que de mélancolie dans ces canti-

lènes si multipliées; que de pleurs et de soupirs étouffés dans cette inspiration maladive ! comme toute cette musique chante avec tristesse et langueur ! Il y a surtout au premier acte une romance d'une mélancolie extrême; l'expression douloureuse ne saurait aller plus loin. Eh bien ! cette phrase d'un accent si déchirant, vous la retrouvez dans *les Puritains;* et, chose étrange, pour que rien ne diffère, les paroles sur lesquelles s'élève cette plainte du cygne, sont presque les mêmes : *Rendez-moi ma patrie ou laissez-moi mourir*, chante Isabelle dans le *Pré-aux-Clercs*, et dans *les Puritains*, Elvire : *Rendetemi la speme o lasciate mi morir.* Quoi qu'il en soit, *le Pré-aux-Clercs* d'Hérold est, comme *les Puritains* de Bellini, une partition pénible à entendre. Cette mélancolie profonde qui déborde finit par pénétrer en vous. Chaque note vous révèle une souffrance de l'auteur, chaque mélodie un pressentiment douloureux, et votre cœur se navre en entendant cette musique où l'âme de ces nobles jeunes gens semble s'être exhalée, cette œuvre écrite pendant les nuits de fièvre et dont la mort recueillait chaque feuillet.

Son *Zampa* est un chef-d'œuvre qui restera parmi les monuments de l'école française. Vous retrouvez là, comme dans Méhul, de ces effets puissants, imprévus, solennels, de ces riches combinaisons des voix et de l'orchestre qui sentent le grand maître, et cependant le genre est maintenu, les conditions de l'opéra-comique ne sont jamais outrepassées. A côté de la mélancolique ballade de Camille, de l'admirable duo de la fin, de ce chœur d'or-

gie au premier acte, qui, pour l'entraînement et la verve, n'a d'égal que le morceau bachique du *Comte Ory*, et peut-être encore occuperait dans l'art un rang plus élevé à cause du double caractère de la situation, viennent se placer, comme contraste, l'entrée si bouffe de Dandolo, la scène si amusante des deux époux qui se rencontrent, l'air de Zampa, et tant de chansons originales, d'heureux motifs qu'on aimera toujours. J'ai souvent entendu regretter qu'Hérold n'eût pas conçu son œuvre dans les dimensions du grand opéra. Je crois au contraire qu'il devait procéder comme il l'a fait. En grandissant ses personnages, en s'efforçant de naviguer à pleines voiles vers le sublime, il entrait dans les eaux de Mozart, il appelait le parallèle avec *Don Juan*, écueil terrible du sujet et qu'il a su tourner avec esprit. Qu'on ne s'y trompe pas, l'effet de sa partition repose tout entier dans les limites restreintes qu'il s'est choisies. Il laisse don Juan dans son enfer et le commandeur sur son piédestal de granit, pour animer des figures moins épiques, de moins sublimes passions. Sa statue est une femme et ne dépasse guère la grandeur ordinaire, ce qui n'empêche pas que la phrase de trombones, par laquelle il évoque le fantôme d'Alice aux moments tragiques de l'ouvrage, n'ait de la puissance et de la solennité. Étrange chose! tout le monde admire *Zampa*, et cependant jamais le chef-d'œuvre d'Hérold n'a eu chez nous un de ces succès qui marquent. A cette partition si riche, si variée, si complète, le public de l'Opéra-Comique a préféré *le Pré-aux-Clercs*, délicieuse musique, mais d'une bien moins haute portée. En Allemagne, c'est *le Pré-aux-Clercs* qu'on néglige et *Zampa* qu'on ne se lasse jamais d'ap-

plaudir et qu'on rencontre partout à côté du *Joseph* de Méhul et de tant d'autres chefs-d'œuvre de notre belle école française, parfaitement dédaignés ici, et dont la génération nouvelle a besoin d'aller apprendre l'existence à l'étranger. En écoutant cette douce et plaintive musique, on se prend à songer malgré soi à son auteur, mort avant l'âge, si cruellement frappé, comme Bellini, au milieu de ses espérances et de ses triomphes.

SPONTINI.

I

Peu de musiciens, même parmi les heureux et les favorisés, ont rencontré une fois dans leur vie le succès à l'égal de M. Spontini, et, si l'aurore et le déclin de cette carrière se couvrent d'ombre, on peut dire que son midi fut ce qu'un artiste peut rêver de plus éblouissant et de plus glorieux. Ce succès de *la Vestale*, rapide, universel, immense, qui d'un nom ignoré la veille fit en quelques instants la plus éclatante illustration musicale de la période napoléonienne, qui dira ce qu'il devait préparer d'amertume et de mélancoliques retours pour le reste de l'existence de M. Spontini ! Et ce triomphe sans exemple peut-être dans les fastes de l'opéra, ce triomphe que le silence avait précédé, que l'abandon allait suivre, combien se fussent alors moins pressés de l'envier, s'ils avaient pu savoir à quel prix l'auteur d'un si magnifique chef-

d'œuvre l'achetait! Le succès, pour qu'il féconde la vie d'un homme de génie, pour qu'il l'encourage et le sollicite à la création, le succès doit se reproduire. Tout succès qui ne se renouvelle pas dessèche le cœur. Que de grands artistes auxquels la nature donna d'enfanter un chef-d'œuvre à une heure prédestinée, et dont les jours s'écoulent dans le regret de cette date fatale qui pour eux contient tout! Attachés au millésime de l'année qui vit se lever le soleil de leur gloire, ils y restent cloués comme autant de Prométhées, et c'est là que le vautour leur vient ronger le flanc. Savoir ne réussir qu'une fois, quelle force d'âme une pareille conduite indiquerait chez un homme! quelle justesse d'esprit et quelle supériorité de caractère! Se figure-t-on l'auteur de *la Vestale* assez maître de lui pour sentir qu'après avoir dépensé toute la somme de génie qu'il tenait de Dieu, ce qui lui restait de mieux à faire, c'était de rentrer simplement dans la loi commune, et de ne se point croire obligé, pour avoir rencontré d'aventure une magnifique inspiration, d'égrener jusqu'au bout ce chapelet de misères qu'on appelle la vie d'artiste? Pour une de ces natures puissantes et fécondes à la Michel-Ange, à la Goethe, à la Rossini, qui semblent avoir pour vocation de produire sans relâche et de se manifester incessamment par de nouveaux chefs-d'œuvre, combien de nobles intelligences, d'imaginations d'élite dont une seule idée fait tout le fonds, et chez lesquelles la production n'est que l'accident! De l'heure où cette idée prend forme, de l'occasion et du moment, dépend la fortune du maître. Supposez *la Vestale* survenant dix ou quinze ans plus tard,

le mérite de la partition n'en sera que je pense diminué en rien, seulement bien des avantages disparaîtront qu'elle emprunta aux circonstances, et l'échafaudage plus ou moins ingénieux des arrangeurs de systèmes s'écroulera par la base.

On a beaucoup écrit de tout temps que *la Vestale* avait opéré une révolution dans la musique et marqué pour ainsi dire l'ère de transition qui sépare le règne de Gluck de l'avènement de Rossini. Sans prétendre le moins du monde disputer à la partition de M. Spontini ce caractère *révélateur* qu'on lui prête, il convient cependant de se représenter que, dès 1787, Mozart avait ouvert la voie à tous les développements de l'orchestre moderne. Émancipation des instruments à vent, variété des rhythmes, coloration du dessin, aucune des ressources de l'art nouveau ne manquait à cette instrumentation affranchie, qui, refusant désormais de se borner aux simples accompagnements du chant, aidait, par la richesse et l'originalité de ses modulations, au développement des caractères, aux émouvantes péripéties du drame.

Entre Gluck et Mozart, entre le rationalisme musical de l'auteur d'*Armide* et le sublime idéalisme du chantre d'*Idoménée* et de *don Juan*, qui, de jour en jour, s'emparait d'avantage de l'Italie et de l'Allemagne, il faisait bon alors, on en conviendra, tenter de l'éclectisme. M. Spontini l'essaya en homme d'esprit, disons mieux, de génie; à quel point l'entreprise lui réussit, l'histoire des cent représentations de *la Vestale* en fait foi. Mais, objectera-t-on, si l'influence de Mozart régnait si triomphalement à cette

époque même au delà des frontières de l'Allemagne, comment la plupart des maîtres de l'école française ont-ils pu à ce point y échapper? J'avoue que chez Catel, Berton et Lesueur, on n'en surprend pas trace, et la chose s'expliquerait au besoin par cette préoccupation constante du poëme, de la situation, qui porte les musiciens d'une certaine école à répudier, comme oiseux, parasite et *faisant longueur*, tout ce qui n'a point trait à l'effet scénique; mais, franchement, en peut-on dire autant de Méhul? et si l'auteur de *Joseph* et de *Stratonice* se rapproche de Gluck par la déclamation, le dessin et le mouvement de ses morceaux d'ensemble ne rappellent-ils pas Mozart? D'ailleurs, M. Spontini était Italien, et, comme tel, admettait plus facilement les transactions dans le style. La mélopée classique de Gluck, unie à la mélodie italienne, et disposant de toutes les ressources de l'orchestre moderne, de cet orchestre entrevu par Haydn, et dont Mozart reste le créateur suprême, tels sont, à mon sens, les éléments mis en œuvre pour la première fois en France dans cette partition de *la Vestale*, qui parut aux exécutants de l'époque d'une complication inextricable. Dieu merci, les temps ont marché depuis, et nous qui avons assisté à la représentation d'œuvres bien autrement indéchiffrables, nous ne pouvons guère comprendre aujourd'hui qu'il y a cinquante ans les chanteurs et l'orchestre de l'Opéra aient pu pousser les hauts cris devant les hardiesses d'un novateur au fond très-modéré; mais ce qu'était alors notre première scène lyrique, et quel esprit de routine en possédait le personnel, on aurait peine à se l'imaginer. On

raconte qu'il ne fallut rien moins que l'influence de l'impératrice Joséphine pour vaincre des obstacles sans cesse renaissants qui eussent fini par épuiser la persévérance du maître. Un ordre du château vint au secours de M. Spontini, et les répétitions de *la Vestale* commencèrent : nouvelle suite d'ennuis et de tribulations pour le compositeur. Un acteur chargé de la partie du grand prêtre débuta par déclarer net qu'il n'entendait rien à cette musique, sur quoi M. Spontini, médiocrement endurant de sa nature, lui prit le rôle des mains et le jeta au feu. Heureusement, un jeune homme se trouvait là qui, s'emparant du manuscrit avant que la flamme l'eût atteint, offrit de prendre à l'instant le rôle si le maître voulait bien le lui enseigner. « Je vous le donne, répondit Spontini, et vous le jouerez mieux que monsieur, j'en réponds. » Ce jeune homme s'appelait Dérivis, et l'on sait quel beau triomphe lui valut cette création, échue ainsi dans son partage grâce à une boutade du chef d'emploi. Dérivis ne fut jamais un chanteur, mais il avait l'accent tragique et la majesté du caractère; sa voix, quoique triste et d'une émission abrupte, n'en dirigeait pas moins le magnifique finale du second acte avec une vigueur, un entraînement, une autorité, qui, après lui, ne se sont plus rencontrés. D'ailleurs, l'heure des chanteurs n'avait point sonné encore à l'horloge de l'Opéra: et, quelle que soit l'importance *révolutionnaire* qu'on attribue à cette partition de *la Vestale*, du moins nous accordera-t-on que le musicien ne s'y montre pas beaucoup plus préoccupé des conditions de la voix humaine que ne l'avaient fait ses devanciers

Gluck et Sacchini. Que voyons-nous, en effet, dans le chef-d'œuvre de M. Spontini ? Des morceaux écourtés et rapides où l'expression musicale n'a pas le temps de se donner carrière, des phrases dont la pompe de l'instrumentation rehausse fort à propos la banalité, beaucoup de déclamation et de récitatif, mais une déclamation que le rhythme vivifie, un récitatif pathétique, et partout empreint d'un admirable sentiment du sujet. Quoi qu'en puissent dire les systèmes, il y a loin de là à *Guillaume Tell;* je vais plus avant, et je maintiens que l'auteur de *la Vestale* et Rossini ne parlant pas la même langue : l'un, que l'on a très-improprement traité en précurseur, n'est, en somme, que le continuateur du passé, tandis que l'autre, génie inventif s'il en fut, inspiration originale et prime-sautière, ouvre aux yeux du siècle les perspectives vraiment nouvelles.

II

Il court de par le monde nombre d'idées fausses et ridicules, qui, à force d'avoir été ressassées d'un ton doctoral, ont acquis à la longue je ne sais quels semblants de vérité auxquels les sots se laissent prendre. Ainsi on racontera au public, par exemple, et cela de l'air le plus sérieux, qu'en écrivant *Guillaume Tell* pour l'Opéra français, Rossini a délibérément transformé sa manière et déserté ses propres sentiers pour entrer à pleine voile

dans la grande tradition de Gluck. Est-il besoin d'ajouter qu'une pareille assertion n'a rien de fondé, et que l'auteur de *Semiramide* et de *Mosè*, pour avoir agrandi peut-être encore dans *Guillaume Tell* son inspiration et son style, n'a pas cessé un seul instant d'être lui-même? Du reste, les esprits clairvoyants qui avaient découvert dans *la Vestale* une sorte de pressentiment rossinien devaient naturellement, et par un juste retour, se creuser la cervelle à cette fin de constater l'influence de Gluck et du système classique français sur la partition de *Guillaume Tell*. Étrange aberration que ces théories! A la critique de notre temps il faut absolument des *points de vue*, et qui dit point de vue entend par là une façon toute particulière d'envisager les choses. Quant à nous, dût-on nous accuser de manquer de *transcendental*, nous n'avons jamais pu voir dans *la Vestale* qu'une grande inspiration isolée, qu'un de ces sublimes hasards du génie qui ne se renouvellent pas, et, qu'on nous passe la figure, une sorte de gui sacré poussé sur les rameaux séculaires du chêne de Gluck.

Aussi, quoi de plus absurde que ce sens révélateur qu'on s'est efforcé de donner au chef-d'œuvre de M. Spontini? *La Vestale*, je le répète, appartenait au passé dès sa venue au monde, et la preuve, c'est que, tout en restant une immortelle production, elle n'a rien pu susciter autour d'elle, et son auteur lui-même, impuissant à lui créer jamais une digne sœur, consuma sa vie à tourner dans le cercle infécond de sa pensée. De *la Vestale* à *Fernand Cortez*, passe encore ; mais de *Cortez* à *Olympie*, d'*Olympie*

à *Nurmahal*, de *Nurmahal* à *Alcidor*, d'*Alcidor* à *Agnès de Hohenstaufen*, hélas ! Aussi cette année 1807, qui vit se lever le soleil de *la Vestale*, n'eut jamais de fin pour M. Spontini. Il y revenait sans cesse, comme à un point de repère dont son esprit avait besoin pour subsister. Il en avait conservé les habitudes, le langage, la façon d'être, tout, jusqu'aux habits; il était de 1807, de l'année de *la Vestale* et du prix décennal. Les événements qui s'étaient accomplis depuis cet âge d'or éternisé par les souvenirs du succès, il les ignorait du fond de l'âme; des talents qui avaient pu surgir, des renommées nouvelles, il ne s'en informait seulement pas; et lorsqu'après ses longs séjours à Berlin, où le roi Frédéric-Guillaume III l'avait appelé pour diriger sa musique, il se retrouvait, en passant au foyer de l'Opéra, dépaysé, ahuri, au milieu du va et vient et du brouhaha tumultueux de tant d'intérêts étrangers, il se demandait s'il était bien possible que le chef-d'œuvre qu'on applaudissait là ne fût point *Olympie*, et par quelles incroyables machinations de la perversité humaine, par quelle intrigue souterraine il se pouvait faire que *la Muette* eût été substituée à *la Vestale*, ou *Guillaume Tell* à *Fernand Cortez?* Le nombre est plus grand qu'on ne pense des musiciens aux yeux desquels il ne saurait exister au monde qu'une musique, celle qu'ils composent, et les meilleures intelligences n'échappent point à cette faiblesse. — Quelqu'un entrait un matin chez Grétry en chantonnant un air de d'Alayrac : « Que marmottez-vous là ? lui demanda Grétry d'un ton distrait. — Comment ! vous ne reconnaissez pas cette phrase? — Qu'est-ce donc

que cela? — Pardieu! nous l'avons entendu ensemble l'autre jour à l'Opéra-Comique, et dans votre loge encore! — Ah! oui, je me souviens, cette fois que *nous sommes arrivés trop tôt à Richard?* »

Il a de tout temps existé ainsi de par le monde quantité de compositeurs qui n'ont jamais eu d'oreilles que pour leur musique. Combien n'en citerions-nous pas aujourd'hui, et parmi les plus illustres, auxquels ce qui se passe en dehors de l'inspiration domestique demeure indifférent et non avenu! Au fait, lorsque vous avez dépensé dans la contemplation de vous-même tout ce que la nature vous a donné de sentiments admiratifs, quel enthousiasme peut vous rester à l'endroit des œuvres du prochain? Cachés au fond d'une baignoire, ils assistent à chacune des représentations du chef-d'œuvre, le chef-d'œuvre en dût-il avoir trois cents, et les beautés toujours nouvelles qu'ils y découvrent les émerveillent de soir en soir plus délicieusement; puis, quand on a bien épuisé dans une ville la coupe du succès, on s'en va recommencer à s'enivrer ailleurs des mêmes sensations, et poursuivre à Vienne et à Berlin, pendant des années, cette étude approfondie et persévérante de son propre génie, ce γνῶθι σεαυτὸν socratique entamé à Paris et dont, il paraît, rien sous le ciel n'a le pouvoir de vous distraire. Arrive ensuite l'heure de la composition, et le public certes aura droit de compter sur une œuvre au moins originale. Qui pourrait-on en effet imiter après avoir vécu de la sorte dans l'exclusive fréquentation de sa pensée? Les anciens maîtres? On les a oubliés dès longtemps. Les nouveaux? On les ignore.

On tire de son propre fonds, on refait son dernier ouvrage, et ainsi de suite jusqu'à la fin des siècles.

III

M. Spontini appartenait à cette famille de musiciens qui ne tiennent aucun compte, je ne dirai pas du progrès des temps (comment oser employer ce mot après le ridicule et déplorable abus qu'on en a fait?), mais du mouvement de l'art et de ses modifications. Ainsi que nous l'observions tout à l'heure, depuis 1807 son esprit n'avait plus bougé. Nous craindrions d'avancer qu'il eut une opinion quelconque de Rossini : s'il en savait quelque chose, c'était par ouï-dire, par rencontre, un motif saisi au hasard, un fragment entendu sans y prendre garde, un jour peut-être qu'il lui était advenu d'*arriver trop tôt à la Vestale!*

On s'est demandé très-souvent ce que devenait dans les bois la dépouille des oiseaux morts, il est un phénomène qui, selon nous, ne mérite pas moins de fixer l'attention des physiologistes du théâtre : où sont, par exemple, les compositeurs en renom tandis qu'on exécute les partitions de leurs confrères? Vous est-il fréquemment arrivé de rencontrer à l'orchestre de l'Opéra beaucoup de musiciens illustres venus là pour se rendre compte sincèrement et en conscience d'un ouvrage qui ne les touche en rien, si ce n'est à l'endroit de la question d'art, et se laisser émouvoir *musicalement* en dehors de toute préoccupation d'amour propre ou d'intérêt personnel? On vit absorbé en

soi, on s'isole dans le culte absolu de son imagination, et pour le reste on n'a qu'indifférence et dédain. Au milieu de tant de beaux talents que leur égoïsme dessèche, de tant de renommées s'enivrant d'elles-mêmes, qui me montrera le véritable artiste, l'esprit assez libre, assez fort, assez dégagé d'illusions et de sotte morgue, pour estimer ses inventions à leur valeur et ne point s'obstiner à voir dans son moindre produit un de ces soleils de l'intelligence humaine autour desquels gravitent les efforts de trois générations? Parler simplement de ce qu'on écrit, ou, ce qui est mieux, n'en point parler du tout, goûter la musique des autres, et, par moments, oublier la sienne, parmi les grands maîtres contemporains en savez-vous beaucoup qui donnent un pareil exemple? Beaucoup n'est pas le mot; cependant, Dieu merci, le cas existe, mais il existe surtout chez des hommes qui, en abordant de front la carrière des arts, ont su se ménager au dehors des intérêts et des distractions, chez des hommes qui, en acceptant le côté magnifique de cette vie de créations et de combats, ont su, à force de goût naturel et de supériorité de caractère, en éloigner d'eux les dévorantes passions. Je ne sais qui a dit que, pour vivre longtemps, il fallait avoir au moins une manie. Volontiers j'appliquerais cet axiome à certains musiciens illustres. Entomologistes, antiquaires, collectionneurs d'autographes, que sais-je, combien eussent vécu moins malheureux si, par une passion quelconque, il leur eût été donné d'échapper aux douloureux froissements de cette fibre nerveuse incessamment surexcitée! Il se cache sous ces existences dont

un rayon de succès dore la surface, il se cache au fond de ces existences des misères et des angoisses que le vulgaire ignore et auxquelles, les lui révélât-on, il refuserait de croire. Le supplice de Tantale n'était rien auprès de cette soif éternellement inassouvie d'applaudissements et de renommée qui vous ronge l'âme, auprès de ce besoin dévorant d'occuper la publicité et de l'occuper seul et sans partage, lequel besoin, ne pouvant toujours être satisfait, finit par se changer en une fièvre lente et corrosive, espèce de poison des Borgia qui laisse vivre sa victime des années comme pour mieux l'endolorir et la torturer.

A Berlin, où, pendant les dix dernières années du règne de Frédéric-Guillaume III, il exerça les fonctions de maître de chapelle, M. Spontini avait du moins la consolation de voir quelques-uns de ses ouvrages se maintenir au théâtre. Là encore, au-dessus du torrent qui, à Paris, avait emporté tout le bagage du passé, surnageaient par intervalles *la Vestale* et *Cortez*. C'est une justice qu'il faut rendre aux grandes scènes lyriques de l'Allemagne qu'elles savent admirablement concilier les exigences du répertoire moderne, du répertoire en vogue, avec le culte des chefs-d'œuvre d'un autre âge qu'il importe cependant de ne point laisser oublier des générations nouvelles. En France, nous ignorons ces combinaisons dont le goût des beaux-arts ne peut que profiter, et, quand l'Opéra a donné trois fois dans une semaine la partition ou le ballet à la mode, il se contente de recommencer, la semaine suivante, la même évolution jusqu'à ce qu'à la fin *l'Enfant Prodigue* de M. Auber vienne remplacer *le Prophète* de M. Meyer-

beer, ou que *Giselle* succède à *la Sylphide*. On ne se figure pas ce que, avec des ressources infiniment plus restreintes, accomplissent les théâtres de Berlin et de Vienne. L'orchestre et les chanteurs qui avant-hier représentaient l'*Armide* de Gluck, abordent aujourd'hui le *Guillaume Tell* de Rossini, et donneront après-demain *la Vestale*, tout cela sans préjudice des partitions nouvelles qui se produisent en alternant et à tour de rôle. Pourquoi n'agirions-nous point de la sorte? pourquoi laisser moisir dans la poussière des bibliothèques de grandes et généreuses compositions qu'il y aurait moyen, quoiqu'on en dise, de remettre à la scène avec avantage pour tout le monde? Et d'ailleurs, quand il en devrait coûter quelques milliers de francs à l'administration, n'est-ce point dans un semblable emploi qu'il faut chercher le sens de l'énorme subvention qu'on lui accorde? Livrons aux vivants la plus large place, mais ne bannissons pas les morts glorieux. Que penserait-on du Théâtre-Français reniant l'héritage du vieux Corneille et de Molière? L'Opéra, lui aussi, compte dans le passé plus d'un génie auguste, plus d'un classique du grand siècle, et pourtant qui s'en douterait à voir le répertoire qu'on nous déroule sous les yeux? Nous ne calculons point assez quelle confusion répand à la longue dans les esprits cet oubli des plus nobles modèles, cette indifférence à l'égard de la tradition en toute chose. Quinze ans sont désormais pour nous une période au delà de laquelle s'ouvrent les temps fabuleux. Les ouvrages de Gluck se perdent dans la nuit des siècles, et *la Vestale* est déjà passée à l'état de mythe. Qu'arrive-t-il de cette

ignorance où nous nous enfonçons de jour en jour davantage? Les plus charmantes jouissances de l'art nous échappent; faute de points de comparaison, notre critique ne sait où se prendre; jusque sur nos admirations les plus sincères, nous laissons s'étendre une ombre de scepticisme, et force nous est ou d'ignorer entièrement les monuments du passé, ou de nous en remettre à leur égard au dire d'un tas de glossateurs imbéciles qui se sont constitués les interprètes d'une lettre morte, dont l'esprit s'est désormais retiré.

Je comprends le sentiment de tristesse et d'amertume qui s'empara de l'âme de M. Spontini, lorsque, se retrouvant à Paris après de longues années, il s'aperçut à quel point il était devenu étranger à notre monde. De cette foudroyante musique dont les rhythmes victorieux électrisaient jadis les profondeurs sonores de la salle de l'Opéra, plus une note ne vibrait, et ces échos qu'il interrogeait lui répondaient par les airs de danse de *la Muette*, le trio de *Robert le Diable* ou les fanfares de *la Juive*. Sa partition de *la Vestale*, dont notre première scène lyrique ne gardait plus vestige, à force de la chercher dans Paris, il la retrouva, mais ce fut au Conservatoire: la postérité avait commencé pour lui! En général, chez nous, les honneurs du Conservatoire ne se donnent guère qu'aux grands hommes morts ou à peu près. Pour un compositeur, passer de l'Opéra à la salle Bergère, c'est quitter le royaume des vivants pour entrer chez Pluton. M. Spontini ne se méprit pas sur la portée d'une si magnifique ovation: il sentit qu'il devenait dieu! Peut-être

eût-il préféré moins de gloire et diriger en simple mortel la reprise de sa partition sur le théâtre de ses anciens triomphes ; mais l'esprit du siècle avait parlé et prononcé sa formule sacramentelle : *Sacer esto*, ce qui signifie que le novateur téméraire de 1807 était, quelque trente ans plus tard, passé à l'état de classique, et recevait son brevet d'immortalité de la main des mêmes gens qui jadis, en leur qualité de gardiens de l'arche sainte, avaient le plus furieusement protesté contre ses tendances romantiques. Ainsi va le monde !

CHÉRUBINI.

On s'est mainte fois complu à tracer des parallèles entre Spontini et Chérubini, et il faut avouer que ces deux portraits formeraient un heureux pendant dans une galerie. Tous les deux furent italiens; tous les deux, aux beaux jours de la jeunesse, sacrifièrent aux muses faciles du pays natal; l'un, s'enrôlant sous la bannière de Sarti; l'autre, Spontini, ne jurant que par Fioravanti et Cimarosa. Entraînés plus tard, à Paris, dans le tourbillon de l'esprit du temps, on les vit modifier leur style, et rechercher je ne sais quelle sereine et plastique grandeur en harmonie avec les idées dominantes, faisant bon marché des formules traditionnelles et passant au culte des Allemands. Chérubini prend Haydn pour maître, Spontini, Gluck; mais là se séparent leurs tendances. Chérubini vint en France pendant la Révolution; Spontini, sous

l'Empire. Entre *Médée* (1797) et *la Vestale* (1807) il y a dix ans, c'est-à-dire toute une période historique, ce qui ressort du reste évidemment des deux opéras. Après s'être inspiré de cet idéal de républicanisme classique dont Klopstock puisa, non sans candeur, le sentiment dans les premiers temps de la Révolution, Chérubini ne pouvait que rester froid devant les pompes militaires de l'Empire, qui devinrent pour Spontini l'objet d'un si chaleureux enthousiasme. On conçoit que le fervent et discret élève de Haydn n'eut, en somme, qu'un goût très-médiocre à l'endroit de ce pathos théâtral que représentait en peinture l'école de David. Spontini seul se déclara ouvertement l'homme de ce mouvement. Il va sans dire que le succès ne lui fit pas défaut, et, pour un moment, l'action qu'il exerça sur le drame musical fut des plus puissantes et des plus profondes. Je doute toutefois que la postérité ratifie cet engoûment des contemporains. Les œuvres de Spontini, entachées de *maniérisme*, ont aujourd'hui grandement perdu de leur fraîcheur, tandis que les partitions de Chérubini semblent, au contraire, prendre avec le temps une vigueur de coloris dont la génération qui les vit naître n'eut sans doute point toute la perception. Après avoir commencé par apporter aux mânes de Hoche et de Mirabeau le tribut de son génie, après avoir *illustré* de ses chants les fêtes de la Révolution, et attaché son nom à la fondation du Conservatoire, Chérubini, épouvanté du tour que prennent les événements, se retire à Gaillon, et là, tout entier à la douleur que lui cause la mort de son père, il écrit sa partition d'*Elisa;* puis, son âme se reprenant

aux douceurs de la vie, il répand en suaves harmonies son amour pour Cécilia Tourette, qui, plus tard, devint sa femme. Comme artiste, Chérubini n'eut jamais ce caractère en quelque sorte public par lequel Spontini se laissait tant charmer. L'établissement impérial ayant succédé à la République, il sembla à Chérubini que les temps étaient passés de cette austère grandeur de style qui fait de sa *Médée* un immortel ouvrage. Spontini, tout au contraire, s'accommoda à merveille du régime nouveau. C'est pendant que l'auteur de *la Vestale* puisait dans le fracas guerrier du jour un élément victorieux, que le chantre de *Médée* se recueillait davantage en lui-même, et, s'isolant du vacarme universel, demandait à l'aimable scène de l'Opéra-Comique une inspiration de nature plus calme et plus intime. C'était renoncer à parler le langage de l'époque et courir grand risque de n'être plus compris de ses contemporains. En effet, lorsqu'arriva le prix décennal, Méhul eut le pas sur lui, et *Joseph* l'emporta sur la partition des *Deux Journées*, qui n'obtint, comme on sait, qu'une simple mention honorable.

A dater de ce moment, il laissa le champ libre à Spontini, dont la gloire, de plus en plus confondue avec celle de l'Empire, grandissait chaque jour et cessa d'écrire pour se livrer à l'étude de la botanique, à ce goût qu'il avait de se composer un herbier et de dessiner des plantes. Ce fut la Restauration qui ramena Chérubini sur la scène, et son astre se leva de nouveau au moment où Spontini voyait pâlir son étoile. De cette époque date sa musique sacrée, et le même homme qui jadis avait par ses

chants concouru aux fêtes médiocrement religieuses de la Révolution, devait, par une de ces révolutions, si fréquentes en France, qui changent l'atmosphère de l'art, devenir l'interprète en quelque sorte spécial des ineffables émotions du sanctuaire.

HABENECK.

Encore un représentant disparu de cette période illustre qui fonda parmi nous la gloire de l'Opéra. Par sa longue habitude de l'enseignement, par son expérience des maîtres, par son activité et aussi par une énergie de caractère indispensable en un pareil emploi, M. Habeneck s'était acquis sur l'orchestre de l'Académie royale de musique une autorité presque souveraine, et que nul ne songeait à contester. C'était même un spectacle plein d'intérêt de voir, aux répétitions générales, comme il imposait à ces masses intelligentes qu'il poussait ou retenait d'un signe de la main ! Quelle scrupuleuse appréciation des moindres choses ! quel tact ! quel art singulier de nuancer ! Jusqu'à sept et huit fois la difficulté était reprise, et si, au moment d'obtenir son effet tant cherché, l'inadvertance d'un cor ou d'un basson venait de nouveau l'interrompre,

il s'agitait sur son banc, frappait son pupitre à coups redoublés, et, fixant sur le malheureux trouble-fête sa face de chat-tigre irrité, il le rappelait à l'ordre avec colère; car à cette susceptibilité sans cesse éveillée, pas une note, je dirais presque pas une intention n'échappait. Il connaissait par cœur jusqu'au dernier de son armée, savait le fort et le faible de chacun, et pour lui le moindre son de cet orchestre avait nom d'homme. Outre cette autorité dont nous parlons, M. Habeneck possédait toute la confiance des maîtres; Rossini, bien qu'il lui reprochât quelquefois de ne point accompagner les chanteurs avec assez de ménagement, Rossini admirait son coup d'œil prompt et sa chaleur communicative, et jamais Meyerbeer ne dormait plus tranquille après son dîner que lorsqu'il savait, à n'en pas douter, qu'Habeneck dirigeait, ce soir-là, l'exécution de *Robert* ou des *Huguenots*. Une pareille situation devait apporter quelque influence; à l'Académie royale de musique, M. Habeneck n'était pas seulement un chef d'orchestre, et, comme à Nourrit, il lui arriva plus d'une fois d'intervenir dans les conseils de l'administration. Pendant un quart de siècle, M. Habeneck a eu sa part des ouvrages qui se sont produits sur la scène française, et, nous pouvons le dire, au valeureux chef d'orchestre les chances n'ont pas manqué. *Le Comte Ory*, *la Muette*, *Guillaume Tell*, *Robert le Diable*, *Don Juan*, *les Huguenots*, *la Juive*, ce sont là de mémorables soirées, de glorieux faits d'armes auxquels on doit se sentir fier d'avoir présidé, et M. Habeneck emporta avec lui les souvenirs d'un beau règne. On dira ce que l'on voudra, mais M. Habeneck aura

toujours à nos yeux le très-grand mérite d'avoir fondé la Société des concerts, c'est-à-dire le plus beau monument qu'on ait élevé de notre temps au génie des Beethoven et des Mozart. Sans doute M. Habeneck n'a rien produit en musique qui doive rester, on lui a même fort souvent reproché de s'être opposé aux productions des autres ; mais ces griefs, fussent-ils fondés, nous empêcheraient-ils de reconnaître qu'il a créé en France le véritable sanctuaire de la musique instrumentale ? Si nous admirons aujourd'hui Beethoven dans ses moindres détails, si nous avons gravi jusqu'aux plus hauts sommets de cet esprit sublime comme les montagnes, et comme elles aussi enveloppé souvent d'épais nuages, n'est-ce point un peu à ce guide intelligent et passionné que nous le devons ? Le beau mérite d'écrire trois ou quatre partitions et autant de symphonies, c'est l'affaire du premier venu ; mais avoir été l'un des premiers à saluer en France le génie de Beethoven, s'être fait le protagoniste de sa gloire, et pour une si noble cause avoir suscité la Société des concerts, voilà en vérité qui vaut mieux, et ce fut l'œuvre de M. Habeneck.

MERCADANTE.

Il y a en ce moment, en Italie, une école qui cherche à se rapprocher du système lyrique français. On a tant répété aux Italiens que leurs roulades n'avaient pas le sens commun, et que leurs éternelles cavatines étaient absurdes, que les Italiens ne veulent plus faire de roulades et renoncent aux cavatines. A la tête de ce mouvement, qui s'évertue à tenir plus de compte de l'action et des paroles, à s'inspirer davantage du sujet et de la couleur, à fonder entre la musique et le texte une harmonie plus immédiate, à la tête de ce mouvement se place aujourd'hui Mercadante. Esprit laborieux et patient, mélodiste pathétique, mais froid, analysant la situation plutôt que se laissant entraîner par elle, et d'ailleurs, aussi versé qu'on peut l'être dans l'étude des ressources instrumentales, Mercadante se trouvait tout naturellement préparé à cette

réforme. Sa phrase moins colorée, moins dramatique, moins accentuée que la phrase de Rossini dans sa première manière, moins langoureuse et sentimentale que la phrase de Bellini, appelait à son aide un certain luxe d'instrumentation fort utile, sinon indispensable. Unir le sentiment à l'action, fonder en Italie, dans des conditions climatériques, cette sorte de compromis entre la voix et l'orchestre, entre la mélodie et l'instrumentation, qui s'est perpétué chez nous de Gluck à Meyerbeer et que nous appelons le drame lyrique, tel est, si je ne me trompe, le but où tendent les efforts de Mercadante; efforts qui étaient sans doute dans son organisation mixte et quelque peu indécise entre le nord et le midi, mais que le besoin de prendre rang et d'arrêter plus nettement sa position à mesure qu'on avance en âge, a fini par rendre systématiques. En effet, on citerait peu d'exemples de musiciens ayant plus étudié, plus écrit, plus consciencieusement accompli leur tâche, que le maître dont nous parlons, et cependant vous ne trouveriez pas de gloire plus modeste, j'allais dire plus obscure. C'a été toujours la destinée de Mercadante de voir son nom étouffé par d'autres plus glorieux ou seulement plus favorisés. Toujours le génie ou le succès se sont trouvés là juste à point pour faire pâlir son étoile, si bien que beaucoup de gens s'imaginent encore, lorsque vous leur parlez de l'auteur de *la Vestale*, qu'il s'agit tout simplement d'un jeune musicien qui débute. Pendant la période italienne de Rossini, Mercadante écrivait *Elisa e Claudio;* plus tard, il continua sous Bellini, et nous le retrouvons aujourd'hui profitant des intervalles

que lui laisse Donizetti pour essayer des combinaisons nouvelles et tenter l'avenir, demandant au système ce que n'a pu lui donner la libre application du talent. Depuis vingt ans trois maîtres ont occupé la scène en Italie, trois royautés usurpatrices ou légitimes, mais absolues, Rossini, Bellini, Donizetti; derrière chacun d'eux, vous distinguez Mercadante. Ils passent, et lui reste. Singulier privilége de ces organisations que la popularité n'adopte pas ; si le découragement et l'orgueil ne les emportent tout d'abord, elles vivent et se prolongent à l'infini. Habiles à se modifier selon les temps, progressives, s'emparant avec art des intermittences et paraissant alors dans toutes les grâces du jour, ces organisations, après tout, sont assez bien partagées, et il ne faut pas trop les plaindre, car, si elles n'ont pas le chant du cygne, elles ne meurent pas comme lui.

Le choix d'un sujet emprunté aux archives classiques de l'Opéra devenait significatif chez un homme préoccupé, comme Mercadante, de notre système lyrique français. Nous regrettons seulement que ce choix se soit arrêté sur *la Vestale*. Il est des souvenirs consacrés par le temps qu'un artiste doit toujours se garder de réveiller, dans l'intérêt de son propre succès. Vous ne ferez jamais comprendre à certaines gens qu'il peut exister une *Vestale* autre que celle de M. Spontini. Le nom du musicien et le nom de l'œuvre, à force d'avoir été prononcés, s'évoquent aujourd'hui l'un par l'autre. C'est là un fait accompli sur lequel (par bonheur par M. Spontini) il n'y a plus à revenir en aucune façon. On dit *la Vestale* de Spontini comme on dit le *Freyschütz* de Weber, la *Norma* de Bellini, le *Guil-*

laume Tell de Rossini, hélas! et comme on dit aussi, ô néant de la gloire! *le Rossignol* de Lebrun. Nous remarquions tout à l'heure l'espèce d'obscurité qui entache le nom de Mercadante, en dépit des illustres compositions par lesquelles il se recommande; eh bien! c'est avec de semblables maladresses qu'on manque le succès, la popularité, choses fort méprisables sans doute pour le poëte, mais dont le musicien doit nécessairement tenir compte; car il parle une langue mystérieuse pour le plus grand nombre, une langue indéchiffrable en dehors de l'exécution, et n'a pas, comme André Chénier ou ses frères par la Muse, la chance de ces amitiés ignorées, de ces fréquentations solitaires qui dédommagent. Étrange fortune de ce poëme de *la Vestale* qui, après avoir concouru jadis à l'installation du monde italien sur la scène française, à cette révolution du rhythme dont plus tard Rossini devait être le héros, se trouve servir aujourd'hui à introduire le système lyrique français en Italie. Il est des opéras prédestinés. Comme on le pense, en changeant de patrie, l'œuvre de M. de Jouy a dû subir certaines modifications nécessaires. Nous ne suivrons pas le traducteur dans toutes ses variantes, et nous dirons seulement, après avoir loué d'excellentes qualités de prosodie et de style, qu'au dénoûment de la pièce italienne, Julia ou plutôt Emilia, car les noms sont changés, subit sa peine sans rémission. Une fois la victime ensevelie, la pierre sépulcrale ne se lève plus sur elle. Nul dieu de l'Olympe n'intervient, nulle bonne déesse n'envoie la foudre rallumer le voile favorable, et lorsque Licinius, qui s'appelle ici Decio, ar-

rive sur le champ du supplice, tout est consommé; la terre a pour jamais englouti sa maîtresse, et il ne reste au malheureux amant qu'à trancher ses jours à la manière de l'Edgardo de la *Lucia*. Il est vrai que, pour que la réminiscence fût plus complète, quelques instants avant de mourir, Emilia était devenue folle, comme la fiancée de Lammermoor. Voilà que la folie alimente toutes les grandes scènes de soprano du répertoire italien. Et ce Léandre infortuné, qui, après avoir entonné vaillamment le motif de sa cabalette, se frappe sur la ritournelle, pour chanter ensuite la reprise à mi-voix et *moriendo*, n'est-ce point là aussi une invention trop curieuse pour qu'on néglige de la reproduire en toute occurrence? Il y a cependant des costumes qu'on devrait éviter avec soin, le costume antique, par exemple. Ainsi ce triomphateur romain, qui se transperce de son glaive, puis reprend tranquillement sa phrase où il l'a laissée, est un personnage plus bouffon que tragique, et n'a pas même pour lui cette espèce de mélancolie que peut revendiquer au besoin le jeune laird écossais mumurant : *Bell'alma inamorata*, à son dernier soupir. Décidément, le glaive n'est pas fait pour servir aux suicides des héros d'opéras, le poignard des romantiques leur sied mieux. Vous figurez-vous Caton d'Utique essayant une ariette sur l'immortalité de l'âme après s'être déchiré les entrailles. Mais revenons à la partition de Mercadante.

La Vestale de Mercadante, quels que soient d'ailleurs les défauts qu'on lui reproche, peut à bon droit passer pour l'une des plus remarquables partitions qu'on ait

écrites depuis quinze ans. Il faut admirer dans cette œuvre, qui sort tout-à-fait de la ligne ordinaire, une fusion heureuse, intelligente, des principes élémentaires de l'art musical. Ce concours simultané de la mélodie et de l'orchestre, cet accord de la situation et de la musique, vous attirent tout d'abord et vous enchantent. Maintenant doit-on conclure de là qu'il y ait en Italie un grand avenir pour le système auquel Mercadante semble vouloir s'appliquer? l'auteur d'*Elisa e Claudio* est-il appelé à fonder dans la patrie de Cimarosa une école sérieuse et durable? Franchement, nous ne le croyons pas. Qu'on y prenne garde : ce que les Italiens aiment avant tout, ce sont les cavatines, les mélodies faciles, riches, abondantes, qui parlent beaucoup aux sens, un peu à l'âme, les mélodies qu'on retient et qu'on chante. En fait d'orchestre, les Italiens ne connaissent et n'admirent que celui de Rossini, qui, soit dit en passant, en vaut bien un autre, même tudesque, et ne comprendront jamais rien au système bâtard importé sur notre scène française, où désormais un opéra se compose d'un tas d'ingrédients excentriques, à ce galimatias de couleur locale et de pittoresque au milieu duquel la musique a toutes les peines du monde à se reconnaître. Les belles mélodies et les voix franches, voilà pour les Italiens la grande affaire ; le reste ne leur importe guère ; la mélodie, pour eux, c'est le costume, le décor, le ballet, tout enfin jusqu'à la pièce. La belle occasion, en vérité, pour discuter de la vraisemblance d'un caractère, que le moment où chantent Rubini et la Malibran! Il n'y a que les peuples qui n'aiment pas la musique qui se préoccupent

tant des accessoires. Voyez les Italiens et les Allemands, avec quel dédain ils en usent en pareille matière ! Or, comparez un peu leur musique à la nôtre ! Il est vrai que nous avons des poëmes en cinq actes incontestablement mieux rédigés, et que notre mise en scène est irréprochable. Quant à nous, jamais nous n'aurons foi en Italie dans l'issue d'une réforme tentée en dehors de la mélodie pure. On aura beau faire, le pays de Dante et de Cimarosa, de Pétrarque et de Rossini, ne saurait devenir une terre favorable à l'éclectisme. Rêver, pour la mélodie italienne, l'harmonie de Beethoven, c'est poursuivre exactement la chimère de ces honnêtes gens qui souhaitent à Raphaël le coloris de Paul Véronèse. Mieux vaut encore, à tout prendre, le pâle Bellini, avec sa désinvolture incertaine, ses mélodieuses négligences, sa phrase élégiaque, sentimentale, mais encore italienne. Cependant, hâtons-nous de le dire, Mercadante a eu le bon esprit de ne point pousser les choses à l'extrême; quoi qu'il fasse, il reste Italien, et toujours avec lui c'est le mélodiste qui domine. A ce titre, l'auteur de *la Vestale* a les chances, sinon de fonder une école bien vivace, du moins d'occuper avec honneur l'intervalle ouvert en Italie depuis la mort de Bellini, et de fournir une période musicale digne d'intérêt, en attendant la venue de quelque nouveau génie.

LE *STABAT* DE ROSSINI.

Nous ne réveillerons pas ici l'éternelle question de la musique religieuse, nous laisserons en paix les ombres d'Allegri, de Palestrina, de Pergolèse et de tous les divins fabricateurs de madrigaux et de subtilités inextricables; nous laisserons le vieux Choron reposer dans sa tombe, et M. Chérubini dans son élysée du Conservatoire : seulement qu'il nous soit permis de demander à ces gens, toujours prêts à crier à la profanation, au scandale, à ces custodes ébouriffés de l'arche sainte, ce qu'ils entendent par musique religieuse. Une fois pour toutes, la monotonie et l'ennui qui en résulte sont-ils les conditions premières, inévitables, de la musique religieuse? Ne saurait-on louer les anges sans fugue, et faut-il tant de contre-point pour dire *amen?* La musique religieuse est-elle une formule puérile et vaine, une chose d'école, un secret

de conservatoire? ou ne doit-on pas avouer plutôt qu'à l'exemple de toutes les grandes manifestations de la pensée humaine, elle puise son expression sublime, sa force sympathique, dans le sentiment? La source du génie est une, il n'y a que l'application qui varie, et l'application relève du fait de la volonté seule. Après tout, l'homme n'a de critérium qu'en lui-même, qu'en ses propres passions, et lorsqu'il est arrivé au terme suprême, au rayon le plus épuré, le plus radieux de cette échelle de Jacob, s'il ne touche à la Divinité, il s'en est rapproché le plus possible. On rencontre dans Mozart, dans Beethoven, dans Rossini, dans Bellini même, certaines phrases plus essentiellement religieuses, plus sacrées que les hymnes de la liturgie qui nous viennent pour la plupart du paganisme grec. Nous ne sommes plus au XIVe siècle. Condamner la mélodie comme hétérodoxe, et n'accepter pour le dogme que la formule, c'est faire absolument comme ces moines ascétiques qui répudiaient les fleurs avec leur parfum, les oiseaux avec leurs chansons comme choses sensuelles et venant du diable. Dieu merci, les siècles ont marché, et, quand nous avons respiré une rose de mai ou que nous avons écouté chanter le rossignol au clair de lune, nous ne nous croyons pas damnés pour cela. Le catholicisme n'est plus ce qu'il était au temps de Grégoire VII et même de Léon X; il ne s'agit pas plus aujourd'hui en musique des madrigaux de Palestrina qu'il n'est question en peinture des séraphins à dalmatiques de Cimabuë ou des martyrs béats de Fra Angelo de Fiesole. Puisque le domaine des sons a tellement grandi, pourquoi le sanctuaire reste-

rait-il seul fermé aux conquêtes de l'art nouveau? Plus de sentiment, de pathétique et d'expression, la mélodie infusée avec mesure et tempérance, une forme rigoureuse et solennelle, mais libre, et pour jamais secouant les routines scholastiques : où serait le péril d'une semblable révolution conduite par un homme de génie et de goût ; et n'appartient-il pas au grand réformateur lyrique de notre temps d'y mettre la main? On va m'objecter le drame, les habitudes théâtrales de l'auteur de *Semiramide* et de *Guillaume Tell.* D'abord il me semble que Rossini a prouvé, dans son *Stabat,* qu'il savait les dépouiller en temps et lieu, ces habitudes; et d'ailleurs, quand il en resterait quelque chose, l'animation et la vie, la musique religieuse y gagnerait justement ce qui lui manque aujourd'hui. Non, l'élément dramatique, épique, ne saurait être exclu d'une œuvre d'art, quelle qu'elle soit. Est-ce donc une lettre morte que la prose latine des liturgies, et savez-vous au monde un drame plus coloré, plus tumultueux, plus grandiose que ce *Dies iræ,* qui a produit en peinture la chapelle Sixtine? De quel nom appelleriez-vous une messe qui ferait le pendant du *Jugement dernier* de Michel-Ange?

Le *Stabat* de Rossini nous semble plutôt une tentative habile, ingénieuse, dans une voie de réforme devenue aujourd'hui indispensable, que le résultat d'un système arrêté d'avance et définitif. Aussi, rien qui rappelle dans cette partition d'une importance évidemment secondaire pour le grand maître, mais que rehaussent, aux yeux de tous, ces marques distinctives et profondes que le génie

laisse à tout ce qu'il touche ; rien qui rappelle le ton superbe et convaincu, l'emphatique assurance avec laquelle les révélateurs imposent leurs idées au monde. Dans un temps comme le nôtre, où les dogmes nouveaux pullulent, en religion comme en fait d'art, le rôle de révélateur a bien perdu de son mérite, les hommes d'esprit n'en veulent plus. Aussi, voyez avec quel soin il évite ce qui pourrait ressembler à ces grands airs qu'on se donne aujourd'hui à tout propos! Il sent de quel poids une messe de lui, un morceau capital et de longue haleine, serait en pareille question, et ne veut pas engager si loin sa responsabilité ; il lui suffit, pour cette fois, de tenter le terrain, se réservant peut-être, si l'épreuve réussit, de compléter plus tard son entreprise, et d'aborder de plus vastes sujets. En attendant, le grand maître se contente d'un simple cantique ; la prose élégiaque et douce du *Stabat* convient à son inspiration : il la traduit en idées mélodieuses, voilà tout. Il ne s'agit ici ni d'un *Sanctus*, ni d'un *Lacrymosa*, ni d'aucun autre morceau de haute consécration, mais d'un hymne détaché, d'une fantaisie en prose latine sur un motif de l'Évangile, c'est-à-dire d'un sujet qu'on pourrait, au besoin, appeler intermédiaire, et qui ne nous semble point devoir imposer au musicien cette rigidité de ton que réclament les choses appartenant spécialement au dogme. De toute manière, il n'y aurait donc point à crier tant au scandale. Je nie, pour ma part, que le sentiment religieux manque dans le *Stabat* de Rossini, le sentiment religieux, tel que l'entendent les Italiens, pathétique, suave, harmonieux, d'une mélancolie touchante,

langoureuse, point sombre, allant jusqu'aux larmes, jamais jusqu'à l'épouvante, et ramenant la vie dans la mort, plutôt que la mort dans la vie. Cette musique vous émeut et vous élève, vous respirez à l'aise en l'écoutant; au moins, cette fois, l'art domine le plain-chant. Il y a là, j'en conviens, l'enchantement de la mélodie et de la couleur, cette sérénité douce et calme, cette onction divinement humaine que respire le génie italien de la renaissance; mais ne voir dans ces nobles phrases d'une si lumineuse inspiration, dans cette harmonie qui procède avec tant de magnificence, autre chose que l'élément dramatique proprement dit, serait en méconnaître à plaisir le sens et la portée. Il est des impressions qui vous entraînent sans que vous puissiez vous en rendre compte, et décident de vos opinions souvent à votre insu. Ainsi, je soupçonne certains critiques, fort à cheval sur le sentiment religieux, d'avoir été quelque peu dupes d'eux-mêmes en cette affaire. Et d'abord on leur a chanté le *Stabat* de Rossini à la lueur de la rampe, à la clarté des lustres, en plein théâtre, dans une salle tout élégante et mignonne, presque aussi parfumée que Notre-Dame de Lorette. Comment, en pareil lieu, une musique ferait-elle pour n'être point dramatique et *mondaine ?* Quelle fortune d'avoir un si beau thème tout trouvé! Et d'ailleurs, comptez les virtuoses qui se chargent d'exécuter l'oratorio du grand maître : la Grisi, Tamburini, Mario, c'est-à-dire Figaro, Rosina, Almaviva, c'est-à-dire l'opéra bouffe incarné.

Changez la scène et les acteurs; à la place de la salle

Ventadour mettez Saint-Eustache, remplacez les virtuoses que nous venons de nommer par quatre chantres de paroisse chantant faux bien solennellement, changez surtout le nom de Rossini, et les mêmes gens qui se scandalisent vont proclamer cette musique pleine d'onction et de componction, et dire, comme l'abbé Arnault, qu'avec un pareil chef-d'œuvre on fonderait une religion. A quoi tiennent cependant certains jugements, et combien d'honnêtes gens, en fait de sentiments religieux, aiment mieux s'en rapporter aux apparences, à la lettre extérieure, que perdre leur temps à pénétrer plus avant! Ne s'est-on pas mis en tête de reprocher à Rossini jusqu'aux termes qu'il emploie pour marquer la division de ses morceaux? Ainsi le grand maître a poussé l'audace au point de dire : air de ténor, cavatine de soprano, expressions évidemment empruntées au catalogue du théâtre. Comprenez-vous maintenant le sacrilége! Passe encore pour solo, mais cavatine! En vérité, le mot est par trop hétérodoxe et sent le diable d'une lieue. Et voilà les arguments dont on se sert pour battre en brèche une partition de Rossini, et démontrer que le génie qui a produit *Moïse* est incapable de s'élever à la hauteur religieuse où plane l'inspiration de Lesueur et de Chérubini. Par malheur, le bout de l'oreille perce toujours. Au fond, le terrain qu'on veut défendre, c'est le Conservatoire : on ferait encore bon marché de l'église, mais comment renoncer de gaieté de cœur à ces chères formules, à ces vieilles traditions scholastiques, à tout ce ramassis de toiles d'araignées dont on s'est constitué d'enfance le gardien vigilant ? Si Rossini

eût consenti à se soumettre aux lois canoniques de l'école, s'il eût bien voulu, lui le génie et la lumière, se faire pour un jour obscur, embrouillé, ténébreux, s'envelopper d'un triple voile de fugues et de contre-point, la question religieuse n'eût pas même été agitée un seul instant ; nous ne répondons pas cependant que les mêmes gens n'eussent trouvé alors ingénieux de regretter dans sa musique ces qualités d'animation et de couleur, cette force dramatique et mélodieuse qu'ils lui reprochent à cette heure. Ce qu'on ne pardonnera jamais au grand maître, c'est d'avoir osé être clair en écrivant pour l'Église, c'est l'admirable transparence de cette instrumentation de cristal où les mélodies tremblent à l'œil nu comme de célestes étoiles ; c'est, en un mot, d'avoir compris son temps et levé les mystères.

Quoi qu'il en soit, fragment ou prélude, le *Stabat* de Rossini restera comme une œuvre musicale du plus haut intérêt, comme l'œuvre d'une intelligence qui s'est manifestée déjà sous tant de faces, et qui, dût-elle s'arrêter là, aurait du moins prouvé que la retraite et l'isolement, loin de l'amoindrir, l'élèvent encore et la fécondent, et que l'oisiveté, pour elle, est le recueillement et la méditation.

VERDI.

I

NABUCODONOSOR.

Lorsque, mûri par l'expérience d'une des carrières les plus magnifiquement remplies qui se puissent voir, Rossini écrivait à Paris, c'est-à-dire au centre de toutes les théories nouvelles de l'époque, son *Moïse* et son *Guillaume Tell*, il donnait lui-même l'impulsion à ce mouvement réactionnaire, qui depuis s'est emparé de l'Italie. Mercadante et Verdi, les plus illustres coryphées de l'école moderne en honneur au-delà des Alpes, Mercadante et Verdi sortent de *Guillaume Tell* et de *Moïse*, tout comme certains compositeurs, hier encore à la mode, Donizetti, par exemple, sortaient de la première manière du maître, du style rossinien proprement dit. Dans la ligne des musiciens qui se sont succédé depuis quinze ans, Bellini seul fait exception, et ne relève en quelque sorte que de sa propre mélancolie et d'un vague pressentiment de la poésie du Nord, que sa nature sicilienne et mélodieuse a traduit en douces complaintes d'une tendresse et d'une langueur ineffables. Bellini n'est qu'un élégiaque monotone, a-t-on

dit, Bellini n'a qu'une corde à sa lyre, j'en conviens. Telle est cependant la substance et la fécondité de tout ce qui nous vient de Dieu, que cette corde si fragile, si bornée en ses modulations, a suffi, non-seulement à la gloire du chantre des *Puritains*, mais encore à toute une génération de musiciens de talent qui s'en est inspirée.

Ces indices, l'auteur de *Nabucodonosor* peut-il à juste titre s'en prévaloir? Franchement, nous le pensons. Non qu'il y ait lieu, pour le moment, de s'extasier outre mesure, et qu'on doive s'enrouer à crier au miracle. Un siècle qui a vu Beethoven, Weber et Rossini, a, Dieu merci, quelque titre de se montrer plus circonspect en matière de révélations musicales. Tel qu'il est cependant, Verdi se place au premier rang des compositeurs de la période nouvelle, et les motifs sur lesquels se fonde sa renommée n'ont rien à redouter d'une discussion calme et sévère. Il vous suffit d'entendre vingt mesures de cette musique pour qu'à l'instant même vous sachiez à qui vous avez affaire. Il ne s'agit plus en effet ici d'un de ces imitateurs à la suite, de ces copistes routiniers qui se bornent à varier pour la centième fois la formule ayant cours, septième plaie d'Égypte dont l'Italie est infestée. L'auteur de *Nabucodonosor* et d'*Ernani*, du *Trovatore* et des *Vêpres siciliennes*, compose son bien de divers éléments, tantôt mettant son propre fonds en œuvre, tantôt usant des conquêtes d'autrui, qu'il s'assimile du reste avec un art dont l'Italie, avant lui, offrait peu d'exemples. Esprit informé, novateur modéré, sa pensée respire très-souvent l'élévation ; son style a de la consistance et certaines qualités de

bon aloi que, chez un écrivain, nous appelons littéraires, en un mot, Verdi est un maître. — On a dit de *Robert* que c'était là un diable à trois faces, dont l'une clignait de l'œil à l'Allemagne, tandis que l'autre coquettait avec l'Italie, et que la troisième lançait toute sorte d'agaceries à la France. Ce mot, qui fait assez ingénieusement le procès au style composite en musique, pourrait se répéter au sujet de *Nabucodonosor*. Évidemment, il y a là une tentative de combinaisons en dehors des usages du pays qui a vu naître Cimarosa et Bellini. Cependant telle est la force de la nature, chez ces hommes du Midi, que l'instinct finit toujours, en eux, par avoir raison du système. Ainsi, en dépit du parti pris de son auteur, en dépit de son intention manifeste d'opérer une fusion harmonieuse entre les divers styles, *Nabucodonosor* est et demeure un opéra italien, ni plus ni moins, et, si je veux absolument découvrir le principe de son existence, je le trouverai dans la *Sémiramide* et dans le *Moïse* de Rossini, bien plus que dans toutes les partitions des écoles allemande et française que Verdi aura pu méditer. Ce que nous avançons là n'est, en somme, que l'éloge du maestro. En effet, il n'y a que les natures dépourvues de toute originalité qui, même en faisant œuvre d'éclectisme, puissent perdre complètement leur caractère national. Comme Meyerbeer, dans *Robert le Diable*, n'a point cessé d'être Allemand, Verdi, dans *Nabuchodonosor*, est resté Italien. Est-ce à dire que *Robert le Diable* et *Nabucodonosor* doivent passer pour des ouvrages d'une physionomie bien arrêtée? Pas le moins du monde. Seulement, il faut bien reconnaître que les na-

tionalités ont leur caractère distinct, leur style, leurs nuances propres; et, comme il est impossible que le Midi et le Nord chantent exactement la même gamme, on surprendra toujours chez l'Italien qui se germanise la note mélodique obstinée, le rhythme et la cadence revenant à flot après chaque bourrasque instrumentale, tout comme, chez le maître allemand en train de se donner des airs à l'italienne, il sera facile de voir tôt ou tard l'élément dramatique, instrumental, choral, se substituer à toutes les grâces, à toutes les élégances du chant. A tout prendre, on serait peut-être fort embarrassé de citer un opéra de quelque valeur où cette fusion des trois éléments soit maintenue avec un certain équilibre. J'ai beau y réfléchir, je n'en trouve qu'un seul, *la Juive* de M. Halévy. Avec un mérite incontestable d'instrumentation et de contexture, on ne peut soutenir que ce soit là une musique allemande, italienne ou française, ou plutôt cette musique est à la fois italienne, allemande, française. Mieux que personne, l'auteur de *la Juive* semblait appelé à réaliser ce rêve d'un éclectisme impartial. On le voit passer à Rossini avec la même consciencieuse application, avec le même zèle dont il a fait preuve à l'endroit de Weber ou de Meyerbeer. « Halévy emprunte à tout le monde, écrivait, il y a quelques années, un critique d'outre-Rhin. Sa *Juive* est un bouquet composé des magnolias de Weber, des camélias d'Auber, et des violettes de Parme de Bellini. » — Revenons à *Nabucodonosor*, à cette gerbe de cactus et de lauriers-roses cueillie au jardin de Rossini.

II

La préoccupation du style rossinien, du style épique à la fois et *fiorito* de la *Semiramide*, voilà en somme le caractère prédominant dans l'opéra de Verdi, le signe distinctif auprès duquel les échappées du côté de l'Allemagne ne sont que simples accessoires et détails plus ou moins ingénieux, faits pour donner le change aux esprits superficiels. Remarquez que je ne parle point ici seulement de la couleur générale de l'ouvrage, de cette pompe assyrienne et sacerdotale que l'analogie du sujet devait naturellement évoquer chez le chef de la jeune école ita-

lienne, si profondément doué du sentiment du grandiose; mais de la coupe même des morceaux, d'un retour marqué à toute une phraséologie tombée en désuétude par l'avénement de l'école de Bellini, et qui reparaît modifiée selon les temps nouveaux, et portant la glorieuse empreinte d'une touche puissante et magistrale. Mieux encore peut-être que le spectacle imposant de l'œuvre en son ensemble, un rapide coup d'œil jeté sur les parties nous convaincra du secret penchant de son auteur à remonter vers la source de ce Nil mélodieux dont les flots conservent encore aujourd'hui, pour les générations nouvelles, des trésors de fécondité. Voyez, par exemple, le trio du premier acte: *Io t'amava! il regno, il core!* Quoi de plus rossinien que ce morceau traité en canon, et dont la facture rappelle le célèbre *nume benefico* de la *Gazza ladra;* j'en dirai autant du magnifique sextuor avec chœur: *Tremin gl'insani*, lequel débute par un de ces *larghetti* vastes et soutenus, si en honneur dans le *Mosè* et la *Semiramide.* A l'air de soprano, qui ouvre le second acte, je préfère de beaucoup le chœur des lévites, d'un style plein de grandeur et de simplicité: *Il maledetto non ha fratelli*, et surtout le finale: *S'apressan gl' istanti.* On aura remarqué, dans ce dernier morceau, une succession de gammes ascendantes d'une vigueur, d'une hardiesse magiques. A les entendre ainsi tourbillonner sur le fond sombre et soutenu de l'orchestre, on dirait ces grands coups de vent qui se détachent pendant la tempête.

Le troisième acte s'ouvre par un chœur en mouvement de marche:

É l'Assiria una regina,
Pari a Bel potente in terra.

d'un rhythme nettement caractérisé, fort populaire du reste en Italie, et qui, à Milan, sert d'accompagnement obligé à toutes les parades des régiments autrichiens. Puis vient la scène capitale de l'ouvrage, entre Abigaille et Nabucco, laquelle scène commence par une situation qu'on pourrait presque appeler shakespearienne. On l'a dit et redit à satiété, le libretto d'un opéra italien est une chose absurde et ridicule. Cependant, il faut reconnaître que ces ébauches, parfaitement grotesques au point de vue dramatique où nous nous plaçons, offrent à la musique d'incontestables avantages que n'ont pas nos meilleurs poëmes; et sans parler d'une prosodie facile, aidant la mélodie au lieu de lui venir brusquement à l'encontre, d'une versification lyrique dont le plus simple rimeur a le secret, et que depuis Metastasio, Romani et ceux de son école ont souvent élevée à la hauteur de la vraie poésie, il n'est point rare de rencontrer dans ces rapsodies (le mot ici convient on ne peut mieux) des situations qui, nées sous l'influence d'un sentiment musical bien entendu, portent en elles je ne sais quelle grandeur tragique qu'on dirait empruntée aux grands maîtres. Telle est la scène dont je parle, et qui sert de préparation au beau duo de Verdi. Ce roi, pris de démence, qui repousse l'aide qu'on lui offre et, marchant à tâtons, cherche à remonter sur son trône, en s'écriant: Pourquoi me soutenir? je suis faible, il est vrai, mais prenez garde qu'on s'en aperçoive;

laissez, je saurai bien retrouver tout seul le siége royal, et qui, arrivé sur les derniers degrés du trône, se trouve face à face avec l'ursurpatrice ; ce roi, dis-je, me rappelle involontairement le vieux Lear, comme Abigaille me fait songer à ses filles. Mais où vais-je, et pourquoi Shakespear ? Occupons-nous plutôt de Verdi. L'andante de ce beau duo entre le père insensé et la fille rebelle est délicieux ; Ronconi avait là une phrase admirable dans laquelle il se montrait d'un pathétique achevé. Je recommande, entre autres effets remarquables, la transition de mineur en majeur sur ces mots: *Questo mio crin canuto.* L'oreille se réjouit, et vous éprouvez une de ces exquises sensations du dilettantisme à ces rencontres imprévues qui dénotent si bien l'habile artiste chez le musicien inspiré. Le troisième acte se termine par un chœur au repos que chantent les Hébreux sur leur captivité : *Va, pensiero sull' ali dorate.* J'aime ce morceau, d'abord à cause du caractère d'élévation et de sérénité grave qu'il respire, et puis parce que c'est le seul endroit de l'ouvrage où la muse de Verdi se recueille. Assez d'imprécations et de démence ; oublions pour un moment ce maniaque couronné qui veut absolument que son trône soit un autel, et cet irascible grand prêtre qui prend au sérieux l'incartade. Allons, poëte, laissez se détendre les cordes de votre lyre ; entre la *cauda* véhémente du finale de l'anathème et la strette orageuse du denoûment, un peu de calme, un peu de rêverie !

Va, pensiero, sull'ali dorate
Va, ti posa sui clivi, sui colli,

Ove olezzanno libere e molli
L'aure dolci del suolo natal !

Allons, rêvons un peu, non plus cette fois au clair de lune, non plus au bord du lac argenté comme le doux et tendre Bellini, mais sur les rives de l'Euphrate, selon qu'il convient au vol de nos pensées : *Super flumina Babylonis*. Le disque du couchant empourpre l'horizon, et, tandis que les Hébreux enchaînés pleurent Jérusalem absente, le colosse de Bélus tache de son ombre immobile le sable rougissant du désert. Impossible de rendre avec plus d'âme, de vraie grandeur, le pathétique d'une pareille scène, Rossini lui-même n'a rien écrit de mieux dans son œuvre biblique. Je ne sais, mais il me semble surprendre là, en même temps qu'un écho généreux du *Mose*, le chaud reflet du soleil de Victor Hugo. A la bonne heure, voilà comme j'aime qu'on me peigne l'Orient en musique, ceci soit dit sans atteinte aux agréables silhouettes de M. Félicien David

Passé ce chœur, l'ouvrage, du reste, n'a plus à vous donner que des sensations ordinaires. Au quatrième acte, la romance où Nabucco prosterné demande grace : *Diò degli Ebrei, perdono !* ainsi que sa grande scène à la *Guillaume Tell : O prodi miei seguitemi*, sont deux morceaux dont Ronconi seul faisait la fortune, ici par le pathétique et l'onction sacrée de sa voix, là par sa verve bouillante et son entraînement. On le croira difficilement, ce rôle de Nabucco, sur lequel repose à peu près tout l'intérêt musical de l'ouvrage, n'offre au chanteur que d'assez rares

occasions de se produire dans ses avantages. Cette démence infiniment trop prolongée du monarque assyrien donne au personnage un caractère de monotonie, et les deux grandes péripéties du drame sont traitées de manière à ne produire que peu d'effet. Nabucco perd la raison on ne sait trop comment, et la recouvre on ne sait pourquoi. A ce bestial persécuteur du peuple de Dieu, il a suffi de soupirer une romance pour rentrer à l'instant dans tous ses droits d'homme et de souverain. C'est conquérir la grâce à bon marché, et cette fois, on l'avouera, les traditions bibliques eussent exigé davantage. Vainement vous chercheriez ici de ces occasions dramatiques où le tragédien se révèle, de ces mots dont s'empare le hasard de l'inspiration, et comme on en trouve en si grand nombre dans la plupart des opéras modernes, dans la *Maria di Rohan* et la *Lucia*, par exemple. Je reprocherai en outre à la musique de Verdi de pencher beaucoup trop vers le style *fiorito*, et de travailler par là à la restauration du plus détestable fléau de la méthode rossinienne, fléau dont Bellini semblait avoir purgé le monde. Ainsi, pour les roulades, le rôle d'Abigaille appartient tout-à-fait à l'ancienne école italienne.

Pour revenir à *Nabucodonosor* et conclure, je le répète, c'est l'œuvre d'un maître. Cependant, s'il fallait prononcer entre cette partition et l'*Ernani* du même auteur, nous ne cacherons point de quel côté nos sympathies inclineraient. Dans *Ernani*, en effet, plus de place est donnée à la passion, à cette analyse musicale du cœur humain dont Mozart est à la fois le Shakespear et le

Richardson, et que Rossini néglige trop souvent ; on y sent moins, en outre, un certain réalisme qu'affecte la musique de Verdi, et qui, selon moi, fait son défaut capital. Comme M. Halévy, dont le nom me revient à la plume à ce propos, Verdi manque de qualités simples ; on voudrait à son inspiration plus de franchise, d'ingénuité. Il a de la verve, de la science, du style, mais point de mélancolie, ni de poétique abandon. Sauf cet admirable cantique des Hébreux qui termine le troisième acte de *Nabucodonosor*, vous ne citeriez pas dans toute la partition un seul passage où cette muse, si pressée d'arriver au but, s'attarde en quelqu'une de ces divagations sentimentales dont Bellini, Weber et Beethoven ont le secret. En cela, Verdi se rapproche encore de Rossini, peu rêveur de sa nature, comme chacun sait. A tout prendre, il se pourrait que l'auteur de *Nabucodonosor* eût écrit la scène du trône de la *Semiramide ;* mais quant à la scène finale de la *Lucia*, quant à l'*ella tremante* des *Puritains*, c'est là un genre de sublime auquel il n'essayera jamais d'atteindre.

III

LES DEUX FOSCARI.

On a dit qu'à moins d'être absolument dépourvu de toute espèce d'imagination, on ne saurait assister au spec-

tacle de l'*Otello* de Shakespeare sans se croire un moment transporté à Venise, dans la Venise des doges et des gondoliers, du lion de Saint-Marc et des barcaroles chantées la nuit sur les lagunes, d'Andrea Dandolo, de Gradenigo, de Marino Faliero, et de Titien, de Paul Véronèse et du Tintoret. J'admets volontiers ce privilége attribué au chef-d'œuvre dramatique, à la condition qu'on m'accordera les mêmes droits pour la partition de Rossini. Rien, en effet, ne surpasse à mon sens l'illusion poétique où vous plonge ce troisième acte d'*Otello*. La complainte du gondolier, *nessun maggior dolore*, le court récitatif, si admirablement instrumenté, qui précède l'élégie du *Saule*, la prière de Desdemone, *deh calma o ciel;* enfin la morne ritournelle qui fait pressentir la catastrophe du dénoûment, ne sont point seulement des morceaux d'un ordre supérieur en musique, mais de sublimes pages où l'expression du sentiment pittoresque le plus romantique vient se joindre à ce que la passion humaine a de plus touchant, de plus mélancolique et de plus chaleureux. Il y a ainsi, en poésie, comme en musique, certains chefs-d'œuvre auxquels semble échu le don bien rare de faire voyager l'imagination à travers l'espace et le temps. De ce nombre est l'*Egmont* de Goethe, de ce nombre sont aussi *les Huguenots* de Meyerbeer. J'ai beau ne rien savoir du vieux Bruxelles, ignorer le vieux Paris et sa couleur locale : j'aperçois d'ici la place d'armes où ces honnêtes Brabançons s'exercent à tirer l'arbalète, et je vois ligueurs et gens des halles mener leur branle autour de l'hôtel de ville. Fantaisie ou réalité, qu'importe ensuite? C'est

là sans doute Venise, comme elle fut, et ne fut pas; c'est là un Paris, un Bruxelles, comme il n'en exista jamais, et aussi comme ils auraient pu exister. Quel dommage que la réalité ressemble parfois si peu à notre rêve, et que la prose d'un plan topographique soit si loin de la poésie de nos imaginations! Il se peut que les gens qui veulent connaître Venise pour l'avoir entrevue à travers les tragédies de Shakspeare (je dis les tragédies, car à l'*Othello* il faut encore joindre *Shylock*) et la musique de Rossini, risquent fort de passer pour aimer à se payer d'illusions; cependant, plus j'étudie les chefs-d'œuvre de ces deux maîtres, plus ils me semblent, chacun dans sa sphère, avoir approché de la vérité pittoresque et surpris le tableau. Et cette observation me frappe encore davantage toutes les fois que je vois d'autres poëtes et d'autres musiciens s'inspirer d'un sujet emprunté à l'histoire du même peuple. Pour prendre un exemple d'hier, interrogeons *les Deux Foscari* de Verdi.

En quoi cette musique, remarquable d'ailleurs à divers titres, en quoi cette musique nous parle-t-elle de Venise? Voilà bien des cavatines où la brise de mer, *aura del' mare*, joue son rôle obligé :

Soufflez dans mes cheveux, vents de l'Adriatique.

Voilà des duos et des quatuors où j'entends qu'il est fort question du doge et de la république; et jamais personne n'oubliera cette scène des Dix, assemblés en conseil et célébrant en chœur leur inviolabilité, leur grandeur et

leur puissance inexorable, ni plus ni moins que cet impayable tribunal de la *Gazza ladra :*

> Inesorabile
> Che in lance pondera
> L'umano oprar.

Avec cette unique différence qu'ici les robes rouges remplacent les soutanes noires ; mais de cet indomptable orgueil, de cet égoïsme féroce du lion de Saint-Marc, comme aussi des ardeurs dévorantes, des incurables mélancolies de ces climats de feu, pas un souvenir, pas une trace ; rien de la gondole insouciante qu'un rhythme léger berce sur le gouffre où s'engloutissent les mystères de l'inquisition d'État, rien de ce carnaval dans la terreur, de ces langueurs divines qu'on respire à si chaudes bouffées et comme un vent d'orage dans le troisième acte d'*Otello ;* rien enfin de ce *certo estro* de Venise, si délicieusement rendu dans la poétique nouvelle d'Hoffmann :

> Ah ! senza amare
> Andar sull' mare
> Col sposo del mare,
> Non puo consolare !

Si de la partition de Verdi nous remontons au poëme dramatique qui l'a inspirée, nous trouverons la même absence de couleur. On se demande ce qui, dans un pareil sujet, a pu séduire Byron ? L'anecdote peut-être. En effet, le trait de ce Loredano couchant sa haine contre les Foscari sur ses livres de commerce, et réglant ses comptes de vengeance ni plus ni moins qu'une créance ordinaire,

devait au premier abord tenter l'imagination d'un poëte ; il y a du pur sang de Venise dans cette étrange façon d'agir. L'histoire me semble même si bien à sa place, que, si elle n'existait pas, on aurait dû l'inventer pour peindre ces habitudes de négoce au sein de l'aristocratie, ces instincts de marchand sous la pourpre qui caractérisaient les illustres patriciens de la sérénissime république. Maintenant, quand on y réfléchit, un pareil sujet est-il du ressort du théâtre? comment reproduire à la scène ce que l'anecdote a de profondément original. Je n'ai pas vu représenter la tragédie de Byron, mais je sais qu'au dénoûment de la pièce italienne ce personnage, tirant de dessous sa cape rouge un microscopique calepin, et faisant mine de biffer une adresse du bout de son crayon, me paraît assez médiocrement répondre à l'idée qu'on se propose de cette vengeance en partie double tenue avec une ponctualité si solennelle. Je le répète, il n'y a dans tout cela qu'une anecdote. A la vérité, nous ne savons rien qui tente davantage les poëtes dramatiques; mais encore faut-il qu'une fois engagés, ils trouvent où se prendre : or, ici, tel n'était point le cas. Ce vieillard contraint de sacrifier son fils à la justice de la république, ce Foscari, doge sur le visage et père au fond de sa conscience, n'a rien de bien nouveau, et surtout rien qui soit fait pour inspirer au musicien le sentiment de la couleur. J'ai dit que le seul trait caractéristique du sujet des *Foscari* n'était point du ressort du drame, encore bien moins devait-il l'être de la musique. Otez de ceci l'anecdote, il ne reste plus qu'une fable vulgaire et qui pourrait tout aussi bien appartenir à la Rome

républicaine qu'à la Venise des Mocenigo et des Loredani.

Maintenant reprocherons-nous à la musique de Verdi de manquer de couleur et de cette expression pittoresque dont l'*Otello* de Rossini déborde? Mais il faudrait d'abord lui reprocher d'avoir pris pour thème la tragédie de lord Byron, et j'avoue que je ne me sens pas le cœur d'en vouloir jamais à un musicien de s'être adressé à un grand poëte, dût par hasard son choix l'avoir une fois trompé. C'est d'ailleurs un des principaux mérites du génie de Verdi de chercher toujours de préférence ses motifs de composition parmi les œuvres littéraires : *Ernani*, les *Foscari*, *Jeanne d'Arc*, *Macbeth*, sont là pour témoigner du passé. Revenons aux *Deux Foscari*.

J'ai dit que la couleur manquait dans cet ouvrage ; à défaut de couleur, la passion dramatique domine. C'est là, du commencement à la fin, une musique chaleureuse, puissante, pensée avec vigueur et vigoureusement écrite. Le trio du second acte doit compter parmi les meilleures compositions du maître. Nuancé, pathétique, entraînant, avec un peu plus de franchise dans les motifs et de développements dans sa période finale, ce morceau s'élèverait à la hauteur de l'admirable trio du troisième acte d'*Ernani*. Je citerai encore la cavatine du doge au dénoûment, large et touchante inspiration. L'art est à un bon point, a dit M. Hugo quelque part; pourquoi le mot ne s'appliquerait-il pas à la musique? De ce qu'il plaisait à Rossini de se croiser les bras, s'ensuivait-il que l'Italie entière dût se condamner au silence? Nous ne le pensons point. Depuis la *Zelmira* et la *Semiramide*, les temps ont marché, et, si

nous regardons derrière nous, nous verrons qu'un assez long espace nous sépare déjà du grand maître; espace moins aride peut-être que bien des gens affectent de le penser, et dont la *Norma*, les *Puritains*, la *Lucia*, *Nabucco*, marquent, non sans gloire, les divers stades. Rossini eut ses chanteurs : Davide, Nozzari, Galli, la Colbrand, la Fodor et tant d'autres qui gagnèrent sous lui vingt batailles; Bellini, à son tour, forma les siens, et, comme la musique de Bellini procédait déjà d'un sentiment de réaction, la réaction ne pouvait manquer de s'étendre aussi à la manière d'exercer la voix. Aux mille arabesques épanouies, aux feux d'artifice chromatiques de la roulade rossinienne, succéda le chant *spianato*, pathétique, de Rubini, lequel s'est modifié de maître en maître jusqu'à Verdi, qui semble vouloir lui communiquer plus de nerf et de rapidité chaleureuse dans le mouvement. Qu'on s'étonne ensuite de cette espèce de malaise que l'exécution des ouvrages de Rossini paraît causer à certains chanteurs contemporains. Il est au fond de toute œuvre d'art, poésie ou musique, peu importe, à côté de l'élément divin qui ne meurt pas, un élément terrestre, transitoire, qu'elle emprunte à ce qu'il y a au monde de plus passager, de plus incertain, au caprice des temps, à la mode. Or, si ces conditions existent pour la poésie et la peinture, que ne sera-ce point pour la musique, l'art le plus exposé, comme on sait, à subir les mille influences du moment? Si la mode d'aujourd'hui n'est autre chose que le rococo de l'avenir, il faut bien reconnaître, sans trop d'irrévérence à l'égard du génie, que des ouvrages,

écrits il y a tantôt vingt-cinq ans par un des hommes qui ont le plus sacrifié à la mode, peuvent ne point répondre absolument au goût de notre époque.

Entre Donizetti et l'Italie musicale contemporaine, il y a toute une école, et c'est justement à cette école qu'appartient Verdi. Une instrumentation toujours serrée, souvent énergique et puissante, une mélodie cherchant l'ampleur et l'expression, plus de développement dans les chœurs et tous les accessoires que n'en comportait l'ancien système, tels sont, à mon sens, les principaux caractères qui distinguent les chefs du mouvement en question. Mercadante semble avoir ouvert la voie avec *la Vestale* et le *Giuramento,* et peu à peu on a vu tous les esprits nouveaux s'engager sur ses traces. En s'attachant comme les autres à la forme adoptée par Mercadante, Verdi semble avoir pris à tâche de consommer le rapprochement entrevu par celui-ci entre la cavatine italienne et le système purement dramatique de l'opéra français. Comme tout continuateur d'un mouvement, il en a exagéré les tendances, de sorte que, si le genre de Mercadante inclinait déjà du côté des idées françaises, la manière de Verdi s'y rattache entièrement, tant pour la coupe grandiose des morceaux et le style mélodique de ses récitatifs, que par une certaine pompe de décors et de mise en scène à laquelle sa musique se prête admirablement. Hâtons-nous d'ajouter à la liste de ses mérites un avantage bien remarquable chez un Italien : nous voulons parler du goût qu'il apporte dans le choix de sa phrase, de la façon toute sérieuse dont il la travaille. Verdi n'improvise pas, il compose.

ADOLPHE NOURRIT.

A quelque opinion qu'on appartienne, on regrettera toujours cet homme intelligent, laborieux, dévoué, honnête, épris jusqu'à l'ivresse des nobles sentiments du cœur et des belles choses de la pensée, qui ne vivait que pour l'œuvre à laquelle il s'était consacré dès ses premiers jours, et que le découragement vint abattre aux pieds de la Muse. Certes, si jamais un nom fut populaire en France, ce fut le sien. Tous l'ont entendu, tous l'ont applaudi ; le nommer, c'est réveiller dans l'esprit de chacun les plus beaux souvenirs de l'Opéra ; et cette consécration unanime du succès, il la devait, non-seulement à son talent si élevé, à son intelligence si prompte à saisir les intentions du génie, à sa voix si puissante à les rendre, mais encore à la dignité de sa personne, à la noblesse de son

caractère, à cette activité généreuse, à cette fougue sympathique à laquelle il ne faisait jamais défaut, même dans les plus rudes fatigues du répertoire, et qui l'entraînait, au péril de sa voix et de son avenir, partout où il y avait quelque service à rendre, quelque gloire ignorée à produire, quelque hymne patriotique à célébrer.

Nourrit débuta, en 1821, par le rôle de Pylade dans l'*Iphigénie en Tauride* de Gluck. Sa voix fraîche et marquée d'un timbre juvénile, que rappelait au début, mais avec plus de charme, la voix de M. de Candia; son heureuse organisation musicale, son nom, déjà célèbre à l'Académie royale, lui concilièrent en peu de temps la faveur du public. Et, trois ans après, lorsqu'il joua *les Deux Salems*, le succès qu'il obtint fut tel que son père, qui chantait avec lui dans cette partition, en conçut quelque ombrage, et c'est là un sentiment si naturel en pareille occasion, qu'il n'y a pas de quoi s'en étonner. Cependant le père de Nourrit prit sa retraite, et dès ce jour, Adolphe resta seul maître de la scène et du premier rang, et cela sans obstacles surmontés, sans lutte, presque par droit de naissance.

A vrai dire, la carrière dramatique de Nourrit ne date guère que de l'arrivée en France de Rossini. Alors seulement son activité se fait jour, alors seulement le jeune chanteur se débarrasse de l'emphase de l'ancienne école, et grandit sous le souffle de l'inspiration du grand maître. On sait avec quelle ardeur, quelle foi sincère dans l'avenir de cette musique, quelle intelligence des effets nouveaux, Nourrit joua Néoclès, Aménophis, le comte Ory,

Arnold. Dans certaines parties de *Guillaume Tell*, Duprez l'a surpassé, mais pourtant sans le faire oublier dans l'ensemble du rôle ; et quand on les compare froidement, on a peine à se décider, car au fond l'un vaut l'autre : chacun a pris la chose à sa manière. A Duprez le cantabile magnifique du premier acte, la cavatine entraînante du troisième, le grand style dans le récitatif; mais aussi à Nourrit l'expression sublime du trio, le sentiment du caractère, la composition harmonieuse de ce rôle, qu'il idéalisait à la manière des héros de Schiller.

Une des plus nobles qualités qui distinguaient Nourrit, c'était l'empressement singulier avec lequel il se portait au-devant de toute gloire naissante ou méconnue, de toute idée nouvelle et féconde. Il ne s'est pas accompli, de son vivant, une révolution, qu'elle vînt d'Italie ou d'Allemagne, à laquelle il n'ait voulu prendre sa part d'homme et d'artiste. Jamais il ne faisait défaut au talent, et lorsqu'il s'agissait du génie, c'était une ardeur de bonne foi, un enthousiasme loyal et sincère, qui ne reculaient devant aucune peine, aucun sacrifice. On a souvent plaisanté chez lui cette fougue du sang. En effet, dans un temps où l'on ne croit plus guère à rien, on ne pouvait se défendre d'un certain étonnement en présence de ce comédien, qui prétendait exercer sa profession comme un sacerdoce, et faisait de son art une religion ; triste religion, en vérité, qui, dans les jours d'indifférence où nous vivons, devait le conduire au suicide ! — Tel Nourrit s'était montré à l'égard de Rossini, tel Meyerbeer, en venant à son tour, le trouva, zélé, actif, intelligent, plein

de conviction et de bonne volonté. Il faut dire aussi qu'en se vouant de la sorte à la cause de l'auteur de *Robert le Diable*, Nourrit, sans s'en douter peut-être, et par un instinct naturel à tous les chanteurs, travaillait à sa propre renommée. En effet, c'était de l'illustre maître de Berlin que le chanteur français devait tenir ses plus beaux rôles, c'était Meyerbeer qui devait le produire pour la première fois dans le vrai jour de son talent, dont il avait étudié avec un admirable soin toutes les faces et jusqu'aux moindres inégalités.

Robert le Diable fut le plus beau triomphe de Nourrit. L'acteur partagea la fortune du chef-d'œuvre, fortune à laquelle il avait aussi contribué. On n'oubliera jamais sa voix énergique et fière, son attitude imposante, son enthousiasme sacré dans les magnifiques scènes de la fin. Quel rôle que celui de Robert le Diable ! Quelle effrayante responsabilité pèse durant cinq heures, sur l'homme qui s'en empare ! Depuis Nourrit, que de talents sont venus s'y briser, talents de novices et de maîtres ! Nourrit seul s'est tiré d'un pas ferme des inextricables labyrinthes de cette œuvre, à la fois opéra, tragédie et drame ; seul il avait compris ce personnage pénible et tourmenté, où le chanteur et le comédien se livrent une lutte continuelle, assez semblable à cette lutte entre l'ange et le démon, qui fait le fond du caractère du héros. Le rôle de Robert, sans avoir de ces morceaux par lesquels un chanteur se produit, renferme des difficultés terribles, d'autant plus insurmontables, qu'une foule d'accessoires, autre part secondaires, les viennent compliquer. Il s'agit moins ici, pour le chanteur,

de se mettre en évidence que de se fondre dans l'ensemble, et dans l'harmonie de l'ensemble, et d'en être comme l'âme et la force motrice. Or, c'est cela justement ce que Nourrit comprenait à merveille. Aussi, en le voyant marcher avec tant d'aisance à travers les périls de ce rôle, se doutait-on à peine de ce qu'il dépensait d'énergie et de puissance physique, indépendamment de ses qualités de chanteur et de comédien que chacun admirait en lui. Pour qu'on sentît l'immensité de cette tâche, il a fallu que d'autres, et des plus forts, y vinssent échouer. Il en est un peu du rôle de Robert comme de ces armures forgées à la taille de certains héros, et dont on n'apprécie le poids qu'en les voyant porter par d'autres.

Nourrit n'était, certes, point un grand chanteur ; sa voix sonore, aiguë et bien timbrée, manquait d'ampleur et d'agilité, et cependant personne n'a jamais mieux convenu à l'opéra français. Élevé sous l'influence du génie de Gluck, il avait passé à Rossini, mais en ménageant la transition ; et de cet assemblage de la déclamation ancienne, trouvée pour ainsi dire en son berceau, et d'une certaine allure italienne prise dans la familiarité de Garcia, il s'était fait un genre à lui, un genre après tout assez harmonieux, et qui se trouvait parfaitement en rapport avec les sympathies et les goûts du public. Nourrit est un des rares comédiens dont le nom restera dans l'histoire de l'Académie royale de musique, parce que ce nom signifie quelque chose, et ne peut se séparer du mouvement accompli dans l'art pendant les quatorze années qui viennent de s'écouler. Aussi Meyerbeer et Nourrit de-

vaient-ils s'entendre à ravir et former, en se rencontrant, une alliance féconde dont on a vu les résultats dans les magnifiques soirées de *Robert le Diable* et des *Huguenots*. Nourrit était un chanteur français dans la plus sérieuse acception du mot. Tout au rebours des Italiens qui vont tout sacrifier à un moment donné, il portait son activité dans les moindres parties de son rôle, et, du commencement à la fin, ne cessait de vivre de la vie du personnage qu'il avait revêtu. Jamais il ne faisait de réserves, et s'appliquait, avant toute chose, à bien tenir la scène, attentif, exact, ponctuel, plein de sollicitude pour le succès de la soirée, se préoccupant à la fois de la musique et du poëme, de sa voix et de son geste, n'oubliant rien, pas même le costume : car, il faut le dire, il se mettait à ravir ; à l'Opéra c'est quelque chose. Je le répète, Nourrit était un véritable chanteur français, le chanteur d'un peuple auquel les émotions musicales ne suffisent point, et qui cherche dans un opéra l'intérêt du poëme et l'appareil des décorations et des costumes. Sa pantomime allait parfois jusqu'à l'exagération ; alors sa voix le trahissait étouffée par l'enthousiasme auquel il était en proie : enthousiasme qu'il tenait de certaines dispositions naturelles à moitié développées par des études littéraires interrompues, et reprises çà et là dans ses loisirs dramatiques. On le voyait s'éprendre avec une égale ferveur de toutes les idées nouvelles ; de Maistre, George Sand, Lamennais se disputaient son esprit ; il passait en un moment de Platon à Descartes, de Saint-Simon à Spinoza, et s'enivrait de philosophie comme un autre de vin ou d'opium :

entre toutes ces idées qui vivaient de son enthousiasme, la plus sérieuse, la plus féconde, sans doute, fut celle de révéler à la France le génie de Schubert. Un jour, deux ou trois de ces *lieds* sublimes, qui sans lui seraient peut-être ignorés encore, lui tombèrent par hasard dans les mains. Nourrit trouva cela si beau, qu'il voulut faire partager à tous son admiration : généreuse entreprise dont sa persévérance à toute épreuve et son noble talent firent le succès. Dès lors il ne parla plus que de Schubert et n'eut de vive sympathie que pour cette musique ; dans les salons, au Conservatoire, il la chantait, avec quelle inspiration, quelle verve, quel enthousiasme sacré ! tous ceux qui l'ont entendu le savent. Si le poëte manquait, il traduisait lui-même le texte allemand, et parfois réussissait à merveille. Mais la véritable traduction de cette poésie harmonieuse, c'était sa voix qui la faisait. Que d'ineffable tristesse il mettait dans *la Religieuse* et dans les *Astres !* comme il était grandiose et solennel ! avec quelle sublime expression il rendait cette musique inspirée par le sentiment de l'infini ! C'est à lui que l'œuvre de Schubert doit sa renommée en France, à lui qui s'en est fait l'apôtre, qui l'a chantée, ou, pour mieux dire, l'a prêchée avec tant de conviction et de talent, que tous ont fini par y croire et s'y convertir.

Nourrit s'était créé à l'Opéra une position à part. Le premier ténor ne se bornait pas à chanter *Guillaume Tell*, *Robert le Diable* ou *la Muette* ; il se mêlait aussi des affaires de l'administration. S'il s'agissait d'un conseil à donner, d'une mesure à prendre, il intervenait aussitôt,

et son influence se faisait sentir en toute occasion. Nourrit était le souverain de cet empire, celui que le public saluait chaque soir de ses applaudissements et de ses couronnes. S'il voulait chanter, le génie se mettait à l'œuvre; si, dans ses heures de loisir, il lui passait par le cerveau quelque charmante fantaisie, *la Sylphide*, par exemple, il voyait sur-le-champ sa création prendre la forme, le sourire et les ailes de Taglioni. Quelle vie heureuse et facile! sentir qu'on est le bien-venu partout, ne se reconnaître aucun rival, n'avoir qu'à se montrer pour que la joie éclate, s'enivrer de mélodie et de gloire! Mais aussi quand il fallut un jour y renoncer!

Vivre loin d'elle c'est mourir.

Ce vers bien simple de *Gustave*, mais auquel la musique donne une ravissante expression de mélancolie, nous revient à propos de Nourrit; car, pour lui, vivre loin de l'Opéra, c'était mourir.

L'engagement de Duprez devait porter à Nourrit un coup terrible, et dont il ne se releva point. Jamais, en effet, dans la plénitude de sa confiance, il ne lui était venu à l'esprit qu'il pût se rencontrer un être assez hardi pour lui vouloir disputer le premier rang; il se sentait si puissamment affermi de tous côtés, si bien maître de la sympathie de tous! Aussi, qu'on se figure le désespoir affreux qui dut le prendre, lorsqu'il sut, à n'en pas douter, que Duprez arrivait; Duprez que l'Italie renvoyait à la France, transformé, illustre; Duprez que précédait le

bruit de ses triomphes de Naples et de Milan. Nourrit en eut une douleur profonde, insurmontable, et cela se conçoit. Partager, dans la force et la maturité de l'âge et du talent, ce qu'on a tenu seul pendant quatorze années, sentir la faveur du public passer sur la tête d'un autre, se voir de jour en jour dépossédé, ne plus être seul, déchoir enfin ! On tint conseil, un conseil de famille, auquel présida Rossini ; là il fut décidé que Nourrit se retirerait. Ainsi, le malheureux disait adieu à ses plus chères espérances, il s'arrêtait tout à coup au milieu de sa belle carrière, et la mort n'était encore pour rien dans tout cela, car il se retirait plein de vie et de jeunesse, de voix et d'ambition.

Une fois sa résolution prise, il voulut paraître plus calme ; mais en vain : la tristesse qui le dévorait se trahissait chaque jour par un nouveau signe. Son visage s'altérait, une fièvre nerveuse le consumait. A l'expression de l'abattement avait succédé cet affreux sourire que l'ivresse du malheur donne aux hommes. Il jouait ses rôles avec emportement, furie et désespoir ; une seule idée le possédait toujours, sans qu'il eût un moment de repos. Un soir, il chantait *la Muette* ; la représentation allait son train accoutumé, à travers les applaudissements, lorsque tout à coup on vient lui annoncer que Duprez est dans la salle. Aussitôt Nourrit hésite, pâlit, la voix lui manque, et le spectacle s'interrompt. On ne peut s'expliquer l'influence terrible que le nom seul de Duprez exerçait sur son esprit. Il y avait en cela quelque chose de fantastique.

Cependant sa dernière représentation arriva, grande et

solennelle soirée à laquelle rien ne manqua, ni les transports d'enthousiasme, ni l'affliction générale. Toute cette multitude d'élite qui l'avait suivi dans sa carrière avec tant de sollicitude et d'amour était venue pour lui rendre honneur ; tandis que la salle entière applaudissait, les plus illustres personnages de ce temps se pressaient dans sa loge pour lui serrer la main ; et lorsque, à la fin, entouré du groupe de ses camarades, il parut pour la dernière fois sur le théâtre de ses triomphes, les bouquets, trempés de larmes, tombèrent à ses pieds. Jamais comédien ne s'était retiré avec tant d'honneur et de gloire ; mais il fallait s'en tenir là. Après ces magnifiques funérailles qu'il avait conduites lui-même, toute résurrection était impossible. Voilà ce que ses amis auraient dû lui faire entendre, en l'invitant à quelque retraite honorée et paisible. Certes, les ressources ne lui auraient pas manqué ; il eût facilement trouvé dans son goût pour la science et les lettres de quoi suffire à ses loisirs. Mais non ; il ne pouvait échapper à cette ambition qui le dévorait, à cet insatiable besoin d'activité qui, l'entraînant hors du cercle de sa famille, malgré ses enfants, malgré lui, sans qu'il ait pu jamais s'en rendre compte, l'a poussé dans l'abîme. A peine sorti de l'Opéra, il rêve une nouvelle vie ; il part. Dès lors plus de salut ; on sent que la victime se débat sous le coup de la hache. A Bruxelles, à Lyon, à Marseille, il trouve d'affreux échos qui lui renvoient le nom de Duprez. Il se met à chanter, lui aussi, la cavatine de *Guillaume Tell*. A force d'entendre parler de voix de poitrine, il en veut avoir une, et brise à ce travail sa voix

sonore de *Robert le Diable* et des *Huguenots*. Il part pour l'Italie à l'âge où l'on en revient. Nourrit n'avait aucune des qualités que les Italiens affectionnent. Qu'importe au public de Naples ou de Milan l'expression vraie de la pantomime, la composition du caractère, l'exactitude du costume? Il lui faut, avant tout, des cavatines, et si vous lui demandez ensuite ses opinions sur la mise en scène, il vous dira qu'il ne se passionne que pour les grands gestes, et que les habits chamois, les bottes à revers et les plumes rouges lui conviennent fort. Nourrit, on le sait, n'était pas l'homme d'une cavatine, mais d'un rôle. Que pouvait-il faire à San-Carlo, abandonné ainsi à lui-même, isolé dans son personnage, entouré de gens qui devaient s'étonner de le voir dépenser en pure perte tant d'énergie et de généreuse inspiration? Avec les Italiens, on n'est jamais en peine ; ils chantent un air, et tout est dit, tandis qu'avec les accessoires de toute espèce dont se composait son talent, Nourrit ne pouvait se passer d'ensemble. Du reste, il le sentait lui-même aussi bien que personne, et voilà d'où vint son désespoir. A Naples, Nourrit travailla à creuser les registres de sa voix, et l'organe qu'il se composa de la sorte enchantait dans les premiers temps le public de San-Carlo. Mais il n'y a pas d'effort si rude qui dompte la nature, à cet âge surtout, et son ancienne voix finissait toujours par avoir le dessus, au grand désappointement des Napolitains, qui n'en pouvaient aimer le timbre aigu et métallique. S'il eut alors quelques beaux jours, pendant lesquels il put rêver un avenir nouveau, son illusion ne fut pas de longue durée. Il ne tarda pas à voir à

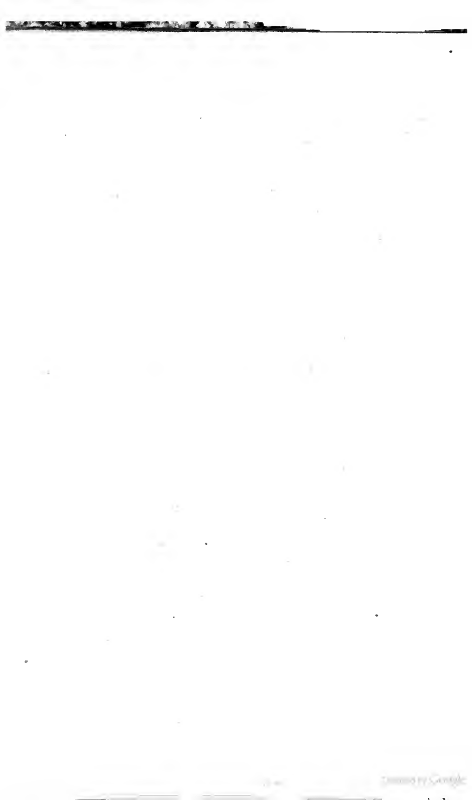
quel public il avait affaire, un public qui ne pouvait lui tenir compte ni de son jeu si passionné, ni de son inspiration si fougueuse, ni de l'accent si dramatique de sa voix, et qui, sans égard pour tant de nobles avantages, ne lui ménageait, dans l'occasion, ni la réprimande, ni l'affront. Alors il pensait à son public de l'Opéra, à ses amis, à la France, où il ne pouvait plus rentrer parce qu'un autre y chantait.

Sur ces entrefaites, sa voix vint à le trahir à plusieurs reprises. Dès ce moment, il tomba dans une sombre mélancolie : chaque jour une goutte de plus tombait dans le vase d'amertume, et quand son cœur fut plein, il se tua. Cruelle mort ! qui n'est point, comme on l'a prétendu, le résultat d'un instant, mais de deux années d'angoisse et de morne tristesse. Qui peut savoir, en effet, tout ce qu'il a souffert, cet homme, avant d'en être venu à se briser le front sur le pavé ? Nourrit avait en lui un malheureux penchant vers les idées philosophiques, dont, avec sa nature ardente, généreuse, enthousiaste, mais faible, il devait tôt ou tard être victime. Toutes les théories qui se trouvaient, toutes les doctrines nouvelles, il les adoptait sans méfiance, ou plutôt sans critique, pourvu qu'elles vinssent parler à son noble cœur de vertu sociale et d'humanité. De là certaines idées qu'il apportait dans son art, dans sa *mission,* comme il disait lui-même ; et c'est en s'exagérant ainsi toute chose qu'il devait vivre et mourir. Comme il s'imaginait accomplir une œuvre sociale en jouant *la Muette* ou *Robert le Diable*, sitôt que sa voix ou le succès lui ont manqué, il ne s'est plus trouvé digne

de vivre parmi les hommes; tout cela dans la générosité de son âme. Voilà où l'on en vient avec ces misérables théories. Chacun se croit appelé à régénérer le monde; celui-ci avec son violon, celui-là avec sa voix : puis, à la première déception, le vertige vous prend, et l'on se tue. Ne vaut-il donc pas mieux chanter comme font les Italiens, chanter pour la musique et non pour la philosophie, avoir moins d'art peut-être, mais à coup sûr plus de poésie vraie et de naturelle inspiration ; être moins *humanitaire*, mais plus homme ?

LIVRE DEUXIÈME.

DILETTANTISME.



I

Schlegel prétendait que l'architecture était une musique solidifiée. Il me semble qu'on pourrait facilement retourner la proposition, et dire que la musique est une sorte d'architecture flottante. A ce compte, la musique aurait, comme l'architecture, ses différents ordres, dans lesquels, pour m'en tenir aux Italiens contemporains, Rossini, le plus orné, le plus fourni, le plus luxuriant des maîtres, Rossini, avec ses enroulements, ses festons, ses cannelures, ses touffes de feuilles et de fleurs, représenterait l'ordre corinthien, et Bellini, plus sobre et de grâces moins apprêtées, l'ionique. Quant au dorique, vu la simplicité sévère de sa nature, je ne sais trop qui se chargerait de le représenter, à moins que ce ne fût Mercadante; mais, à coup sûr, pour le composite, les exemples ne nous manqueraient pas, et nous citerions au premier chef Donizetti et Verdi. Ce n'est pas le moindre charme

de ces représentations du Théâtre-Italien de provoquer chez ceux qui les suivent de ces parallèles dont l'imagination aime à se défrayer à certains moments. Je dirai plus : ôtez ces divagations à propos d'une ritournelle, ces graves débats au sujet d'un trille, et il n'y a plus de Théâtre-Italien. A ce prix seulement, le dilettantisme existe. En effet, depuis tantôt quinze ans que nous entendons les mêmes chefs-d'œuvre exécutés devant le même public, par les mêmes chanteurs, la loi naturelle des choses voudrait que notre enthousiasme fût à bout; si donc notre foi persévère, si notre culte ne se ralentit pas, croyez bien qu'il y a là-dessous quelque secret. Au delà de cette musique s'ouvre pour l'imagination, même sans qu'elle s'en rende compte, tout un monde d'idées et de sensations ; et ces phrases divines que nous savons par cœur sont comme un opium qui, après vous avoir enivré dans votre stalle, va produire son effet au foyer pendant l'entr'acte, et susciter ces vifs engagements auxquels un peu d'exaltation se mêle.

On ne cesse de répéter au Théâtre-Italien de varier et même de renouveler son répertoire. Nous avouons, quant à nous, qu'un pareil conseil, s'il était mal interprété, pourrait devenir funeste Que de loin en loin on cherche à s'infuser du jeune sang dans les veines, rien de mieux, seulement, n'oubliez jamais de tenir en honneur ce passé qui fait votre force. Et cette vérité, le public la comprend si bien, qu'il répugne aux adoptions nouvelles. Bellini lui-même, quand on y songe, dut s'y prendre à trois fois pour se conquérir sa faveur; on dirait qu'un ins-

tinct secret l'avertit que, du jour que le Théâtre-Italien changerait de système, c'en serait fait à tout jamais d'un des plus doux plaisirs dont le dilettantisme se complique, le plaisir de raisonner ou de déraisonner sur chacune de ses impressions. Jouissance rare en vérité de savoir pourquoi l'on applaudit et pourquoi l'on s'enthousiasme, d'analyser l'effet que telle musique et tel virtuose produisent sur nous, de comparer entre eux les dieux de l'ancien Olympe et ceux du nouveau! Dernièrement une querelle de ce genre s'agitait à nos côtés pendant une représentation de *Norma*. Il s'agissait d'opposer Bellini à Rossini, et de préconiser chez le doux chantre sicilien cette corde mélancolique et sentimentale inconnue de l'auteur de *Sémiramide* et du *Barbiere;* et, après avoir égrené le chapelet ordinaire des comparaisons, après avoir parlé du soleil et du clair de lune, de sourire joyeux se baignant dans la mousse perlée d'un verre de vin de Champagne, et de larme suave déposée au calice du lotus : « Parbleu! s'écria en terminant l'un des interlocuteurs, on me citait l'autre jour un mot dans lequel se résume à merveille le caractère de nos deux individualités musicales : « Rossini fait l'amour, Bellini aime. » En effet, ne trouvez-vous pas que jamais on ne définit mieux la différence des deux génies? L'amour, une tendresse languissante, une mélancolie rêveuse et une douleur plaintive, voilà le fond de la musique de Bellini. Lequel de ses opéras ne respire un pareil sentiment? *La Sonnambula* est une idylle amoureuse, la partition des *Puritains* une élégie, *Norma* un hymne, et quel hymne! tous les éléments de l'amour semblent

s'y être donné rendez-vous : la volupté tendre et le délire, la joie et l'enivrement, le repentir et l'immolation! Chaque mesure, chaque note de cette musique respire l'amour, un amour ardent, passionné, sublime, et qui va se résoudre en un désespoir infini.

II

S'il est vrai que Donizetti s'inspire trop souvent de Bellini, du moins peut-on dire qu'entre les imitateurs du chantre des *Puritains*, l'auteur d'*Anna Bolena* et de la *Lucia* reste le plus indépendant. Donizetti est un peu à Bellini ce qu'est, par exemple, Boïeldieu à Rossini, Marschner à Weber, Halévy à Meyerbeer. Il imite, mais non sans y mettre du sien, non sans se créer certains droits incontestables à l'originalité. Ainsi, prenez le meilleur des opéras de Donizetti, la *Lucia*, par exemple; évidemment Rossini et Bellini s'en disputent le fonds. Au second de ces deux maîtres revient la mélancolie de l'ouvrage, la poésie sentimentale dont s'éclaire cette musique, tandis que le *brio* de l'instrumentation, la verve rhythmique de la mélodie en général appartiennent au premier, lequel pourrait même revendiquer en propre certain défaut caractéristique du grand maestro, défaut assez commun, du reste, à la plupart des anciens compositeurs italiens, et dont les nouveaux, Mercadante et Verdi entre autres, cherchent autant que possible à se garder. Je veux parler de cette façon cavalière d'en user avec les situations, de ce

sensualisme méridional qui va sacrifier le pathétique d'un ouvrage à tel rhythme dont on s'affole, à telle cadence badine qui sourit. Cependant, quoi qu'on en puisse dire, cette partition de *Lucia* se recommande par des beautés qui ne doivent rien à personne; et telle est l'industrie, mieux encore l'inspiration du maître, à certains endroits de cette œuvre, qu'elle a presque fini par conquérir rang de création parmi nous. Le finale du second acte passera toujours pour un morceau d'une haute portée : non que l'influence de Rossini ne perce par moments; j'y retrouve même la coupe exacte du finale d'*Otello;* mais, de quelque part qu'ils lui viennent, on m'accordera qu'on ne saurait mettre plus de puissance et d'invention à combiner ses éléments, et, quant à moi, j'avoue que, s'il y a copie, je préfère de beaucoup la copie à l'original, et ne saurais hésiter un instant entre ce finale de la *Lucia* bien ordonné, bien écrit, allant droit à son but par une voie toute mélodieuse, et le trop célèbre finale d'*Otello*, composition dépourvue d'unité, qui par cinq fois recommence sans pouvoir jamais finir, et dans laquelle le luxe des idées semble n'aboutir qu'à la diffusion. Maintenant, en ce qui concerne la dernière scène de l'opéra, nous avouons professer une admiration sans réserve pour ce monologue d'une grandeur si sombre que le musicien met dans la bouche de son héros. Le récitatif et l'adagio de l'air de Ravenswood nous ont toujours semblé des morceaux de premier ordre, et, plutôt que d'aller demander compte à l'inspiration de Bellini du pathétique immense répandu sur cette partie de l'ouvrage, nous aimons mieux nous

adresser à la mélancolie funèbre des nuits du Nord, aux grands lacs d'Écosse, à ces bruyères sauvages, en un mot à toute cette désolation du sublime chef-d'œuvre de Scott, dont la musique de Donizetti respire en cet endroit la poésie et le romantisme.

Vous avez entendu Rubini dans cette scène? Tant que la femme aimée respire encore, la passion qu'exprimait Rubini était toute terrestre, remplie de ces alternatives de douleur et de rage qui signalent les crises du cœur humain. Vers la fin, au contraire, c'était de l'extase; la transfiguration que vient de subir Lucie passait dans le chant, et vous compreniez qu'il ne s'agît plus désormais d'une femme, mais d'une âme : *la bell' alma inamorata !* Qu'on se figure ce qu'il y a au monde de plus pur, de plus large, de plus franc, un *spianato* poussé aux extrêmes limites du genre, et avec cela un art singulier de rendre les nuances. Rien ne saurait se comparer à la façon qu'il avait de réciter une phrase à mi-voix, *sotto voce*. C'était une sorte de crépuscule vocal, d'accent nocturne, quelque chose de velouté, de mystérieux comme le vol d'un oiseau de nuit, et dont il avait seul le secret.

III

Quelle confiance peut-on mettre dans une forme incessamment soumise aux caprices d'une convention qui change tous les jours, dans un art dont la destinée est de flotter dans le vide, et qui pour domaine a l'in-

fini? En poésie, au moins, les conditions ne changent pas si vite, et d'un siècle à l'autre on peut s'entendre. Ce qui fut vraiment beau par le fond et la forme au temps de Louis XIV l'est encore aujourd'hui. Nul ne songe à contester à Corneille son grand air de Romain et de Castillan, la ligne correcte et vigoureuse de son style; à Racine la mollesse flottante de sa période, la grâce composée de ses blanches héroïnes, la douceur élégiaque de ses inspirations; et cependant près de deux siècles se sont écoulés depuis qu'ils écrivaient, l'un *Polyeucte* ou le *Cid*, l'autre *Iphigénie* ou *Bérénice*. Combien y a-t-il que Gluck et Piccini sont morts?

La forme musicale n'a ni durée ni consistance. D'une heure à l'autre, les conditions du succès changent; ce que chacun exaltait hier de toutes les forces de son enthousiame, aujourd'hui sert de risée au plus mince écolier; et pour que de semblables révolutions s'opèrent, il suffit d'un instrument qu'on invente, d'un bruit nouveau qu'on découvre dans le bois ou le cuivre, d'une formule inusitée qu'on met en honneur dans l'orchestre.

IV

A quoi donc ont abouti ces systèmes, si ce n'est à déplacer les règles?

La peinture, la musique, la poésie, désormais ne font plus qu'un seul art immense, universel, que les mêmes lois gouvernent, qui tend au même but par les mêmes moyens : le poëte colore son vers, le musicien des-

sine un paysage. On ne chante plus un air, on le dit.

Hélas! pour un Beethoven, combien de Kreissler! que de musiciens nous semblent avoir donné en plein dans les embûches qu'Hoffmann tend dans l'air aux cerveaux exaltés; combien sont venus se prendre, comme des oiselets, à ces gluaux disposés avec tant d'art, sous l'herbe humide ou dans les vapeurs de l'espace! Que d'esprits agréables, que d'intelligences distinguées ont laissé là leur charme originel, la grâce native qui les décorait, et s'en vont désormais par les sentiers isolés, clopin-clopant, morfondus et traînant l'aile! Il y a des livres dont l'influence est d'autant plus funeste que l'ironie amère qui en fait le fond s'y trouve déguisée avec plus d'adresse et de subtilité, et s'y mêle, comme une espèce de morphine vénéneuse, aux éléments généreux qui les composent. Vous lisez ces livres pour vous distraire, et la cervelle vous tourne; vous buvez cela pour vous désaltérer, et vous êtes ivres. Qui le croirait? ces rêves insensés du merveilleux conteur de Berlin, ces créations extravagantes dans leur essence, grotesques à force de mélancolie et d'enthousiasme, soufflées d'air et de son, qui ne se meuvent que dans les nuages du tabac, l'écume du vin nouveau, les vapeurs de la théière, il s'est rencontré d'honnêtes gens qui les ont prises au sérieux, des hommes de chair et d'os qui se sont mis en tête de régler leur personnage sur de semblables patrons, des fous sublimes qui passent leur vie à creuser de leurs ongles la couleur et le son, pour y surprendre le *Salvator Rosa* ou le *Kreissler* du conte fantastique. En vérité, *Kreissler* a déjà fait au moins autant

de victimes quo *Werther*, avec cette différence qu'ici le suicide, pour arriver à ses fins, ne tourne guère contro lui que l'arme du ridicule. Mais les morts du ridicule ont sur leurs confrères de l'épée ou du pistolet l'avantage immense de revenir du tombeau et de pouvoir promener, quand il leur plaît, leur linceul au soleil. Ces fantômes-là portent d'inconcevables chevelures qu'ils laissent flotter au hasard sur les épaules, à la manière des anges de Rembrandt. L'expression de leur visage est triste jusqu'à la fin. Parfois leur front incliné comme un roseau sous la main fatale du génio se relève vers le ciel, séjour éternel de la mélodie qu'ils cherchent vainement ici-bas. La mélancolie fait route avec eux à travers les frais sentiers de la terre, et leur mission divine consiste à faire passer incessamment leur âme dans les entrailles d'un instrument qui palpite, s'anime, tressaille et bondit à leur approche; qui partage leurs douleurs profondes, leurs vagues incertitudes, leurs extases séraphiques, souffre de leurs maux, pleure des larmes de leurs yeux, transpire de la sueur de leur corps, et vit enfin de leur propre vie. De là une musique de regards langoureux et mourants, d'étreintes chaudes et fatales, de pamoisons instantanées, musique du présent et de l'avenir, de la vie et de la mort, du ciel et do l'enfer où les fibres se brisent dans les poitrines et les cordes dans les claviers.

V

Détestable conteur, c'est toi qui as jeté le trouble et la confusion parmi les meilleurs esprits de notre siècle. Tu ne te doutais pas, ivrogne sublime, quand tu rêvais la nuit dans ta cave de Berlin, que ces fantômes de ton cerveau entraîneraient un jour à la suite toute une génération de jeunes hommes égarés, ou plutôt tu le pressentais et riais d'avance de la bonne aventure, je suppose; car je n'ai jamais cru, pour ma part, à ce masque de candeur épanouie dont tu couvres par moments l'ironie de ta face diabolique. Nimporte, ces créations merveilleuses sont venues jusqu'à nous, environnées de leur vaporeuse atmosphère; nous les avons animées, plusieurs ont vécu dans leur commerce au point de se laisser prendre par elles le sentiment de la réalité; car il en est ainsi, il faut tôt ou tard que les créations du génie s'émancipent, qu'elles prennent part à notre vie; il faut que leur action s'exerce sur nos études et nos travaux, heureuse ou funeste : funeste, surtout, quand le poëte leur a mis au cœur, comme Hoffmann, des passions extravagantes, bizarres, ridicules peut-être, mais d'un ridicule douteux, à facettes, qui égaye les uns, et transporte les autres jusqu'à l'enthousiasme, plus encore, jusqu'à l'imitation. Je vous laisse à penser quels ravages doivent faire de pareils modèles, lorsqu'il leur arrive de tomber au milieu de l'effervescence des esprits émus par toutes sortes de prédications, où l'art emprunte aux dogmes religieux le mysti-

cisme de ses formules. Avec Molière, au moins, ces conséquences-là ne sont point à craindre ; quand Molière se prend à un ridicule, il l'attaque de front, et le fait tellement hérissé de toutes parts, que la sympathie la plus ingénieuse ne saurait où se prendre. Molière produit son œuvre au grand jour, afin qu'on ne puisse s'abuser sur le moindre détail ; que tout, jusqu'à l'expression, soit net, précis, franchement accusé ; que le rire enfin soit le rire. Hoffmann, au contraire, peint des sentiments vagues, indéterminés, multiples, où chacun peut voir ce qu'il cherche. Vous trouvez ce personnage grotesque, avec ses longs cheveux blonds qui flottent sur ses épaules, son œil humide et bleu, sa paleur exagérée, ses membres grêles ; moi je l'aime ainsi fait, et ne vois dans la pâleur de son visage et la mélancolie de son regard que les signes de la flamme intérieure qui le dévore, que la marque de son élection entre les hommes. Au fond, nous avons raison l'un et l'autre, grâce au crépuscule où nous sommes. Quand Molière traite certains ridicules, il les arrange de façon à vous en ôter l'envie ; Hoffmann, au contraire, les idéalise et ne manque jamais de trouver en eux je ne sais quelles échappées lumineuses où se précipitent les cerveaux exaltés. Molière fait des hommes, Hoffmann des dupes.

VI

La musique touche, exalte, transporte, mais sans convulsion, sans fièvre ardente, sans paroxysme dangereux ;

les larmes qu'elle fait jaillir des sources du cœur sont douces à répandre et ne glissent pas sans volupté sur les paupières qu'elles mouillent. Non, la douleur qui vient des sensations de l'art, la douleur idéale et pure, qui vous élève vers le ciel, ne ressemble pas à la douleur physique, dont la main de plomb ne sait que vous abattre et vous briser. Elle n'a ni rides sur la face, ni écume sur la bouche, ni cheveux hérissés sur la tête; elle est mélancolique comme la nuit, calme et blanche comme le marbre de Paros. La musique, enfin, comme je me la figure, comme il me semble que toujours Mozart et Rossini, Beethoven et Weber eux-mêmes, ont dû se la figurer, c'est la Malibran en extase, chantant *le Saule*, par une belle soirée des Italiens.

VII

Que dites-vous du chant du gondolier qui traverse le troisième acte d'*Otello?* La poésie de cette chanson est de Dante, la musique de Rossini; et tandis qu'une voix inconnue chantait au dehors cet air mélodieux, exhalé comme un soupir des lagunes, la Malibran, rêveuse, inclinée sur sa lyre, prête à chanter *le Saule*, l'écoutait, son beau visage inondé de larmes, ses cheveux dénoués, ses tempes nues, dans tout l'éclat de sa mélancolie et de sa jeunesse. Dante, Rossini, la Malibran, harmonie de l'art italien! Pour moi, j'avoue que ce groupe admirable de toutes les grâces chastes et naïves, que cet hyménée de toutes les mélodies m'attire sans cesse, et que je partage

l'avis de ce poëte qui, après avoir lu jusqu'au bout quelque épopée de notre temps, où le ciel et la terre, les dieux et l'humanité, ne manquent pas d'être en jeu, s'en allait retourner au soleil le plus cristallin des sonnets de Pétrarque : cette source naïve et courante qui s'oublie parfois, mais qui ne s'incruste jamais.

VIII

Quelle magnifique partition on ferait avec *Hamlet*, si l'on avait pour soi le génie et la puissance de Mozart, la mélancolie de Bellini, la fantaisie romantique de Weber! Et certes, il ne faudrait rien moins pour suffire à tant d'imagination et de spectacle, de variété poétique et de mouvement. Quel chef-d'œuvre Mozart eût fait avec la scène de l'ombre et la scène des comédiens, lui qui a su écrire les deux finales de *Don Juan !* Quelle douce chanson Bellini eût mise sur les lèvres pâles d'Ophélie, cueillant ses *doigts de mort* sous le saule au bord des eaux ! Et le terrible refrain du fossoyeur, ne pensez-vous pas que Weber a mal fait de mourir sans le noter?

IX

Je passe volontiers condamnation sur les autres personnages d'*Otello*, pourvu qu'on m'accorde que Desdemona, telle que Rossini l'a conçue, est une des plus idéales créations que la lyre ait jamais évoquées. Otello a

pour lui son entrée dans le finale, sa grande phrase si pathétique dans le duo du second acte, et ses récitatifs du troisième ; mais c'est là tout. Enlevez au rôle ces trois ou quatre éclairs, et vous allez, ne vous en déplaise, le voir rentrer soudain dans cette catégorie de Turcs à cavatines et à vestes brodées, si chère de tout temps aux ténors italiens. Aussi, comme cet excellent Rubini l'avait compris, ce rôle ! Remarquez que je ne parle point ici seulement de l'exécution musicale ; quelle musique Rubini n'eût comprise ? j'entends toute la partie du costume et de la mise en scène. Comme il était dans le vrai avec sa large ceinture de cachemire, son vaste pantalon rouge tombant à plis flottants sur ses bottes jaunes, son sabre recourbé et son turban blanc ! A la bonne heure ! c'était là du moins un Otello d'opéra italien, et, soyons francs, l'Otello tel que Rossini l'avait entrevu dans l'orientalisme napolitain de ses vingt ans. Bien entendu que le vertueux père de Desdemone n'a jamais représenté autre chose qu'une partie de basse qui, sans lui, eût manqué aux deux finales. Après cela, que le digne homme s'appelât Elmiro ou Brabantio, une fois sa réplique donnée, l'affaire, j'imagine, importait assez peu. Quant à Iago, il ne l'a même pas soupçonné. *Honest Iago !* essayez donc de rendre avec des violons et des hautbois le sublime et l'immensité de cette parole. Le Iago de l'opéra de Rossini, c'est tout simplement le *traditore* du mélodrame italien, ce drôle qui orne sa toque d'une plume rouge et porte un pourpoint sombre en signe de la noirceur de son âme. Comme il a un billet à remettre dans la pièce, on lui a donné un duo ; il le

chante, puis se retire, et tout est dit. Iago, c'est le *secondo basso cantante* de la troupe, comme Elmiro en est le *primo basso*.

X

Mais quel rôle que cette Desdemone à qui le maître a donné tout son admirable troisième acte pour chanter et mourir! Vous vous souvenez, de la Pasta dans ce rôle, car c'est d'elle qu'il faut parler sans fin lorsqu'il s'agit de la vraie Desdemona. La Malibran poétique, ardente, passionnée à l'excès, mais trop souvent ravie à son insu par la fougue de sa nature bondissante (il y avait de la panthère dans cette organisation déliée et souple, dans cette narine dilatée, dans cet œil de feu), la Malibran sacrifiait presque toujours l'ensemble aux détails. La Pasta seule me semble avoir saisi et fixé à jamais le côté classique de cette création, le contour; et, s'il m'était permis de m'exprimer ainsi, je dirais que l'une en fut la vignette anglaise, l'autre le marbre. Sa voix, bien qu'incomplète et voilée, avait, dans certaines cordes, des sons d'une richesse et d'une expression singulières. Et puis, quel art dans sa façon de dire, quel goût parfait dans la disposition des ornements, toujours maintenus au ton de l'épopée lyrique; car, chez elle la cantatrice s'effaçait devant la tragédienne!

La voyez-vous encore, avec sa taille imposante, son grand air, ses traits si mobiles, où tant de passions et d'orages éclataient, toujours beaux dans la douleur comme

dans la joie, dans la colère, comme dans le dédain, dans les larmes du désespoir et dans les angoisses de la mort? Pas un mouvement qui n'eût sa loi, pas un regard, pas un geste qui ne fût à sa place, rien de conventionnel, partout l'inspiration du moment, et cependant aussi partout le calcul et la réflexion, l'art en un mot tel qu'on se l'imagine, l'idée qu'on se fait de la muse tragique. Pour moi, je ne l'oublierai jamais, au troisième acte, dans la scène du dénoûment, lorsque, se dressant sur la pointe du pied, elle se rapprochait tout à coup d'Otello, et, du haut de son innocence outragée, laissait tomber sur lui un sourire écrasant d'indignation et de mépris. Il fallait aussi la voir, au second acte, s'élancer de l'avant-scène vers le fond du théâtre pour interroger le chœur sur le sort de son époux; et ce cri de joie et de reconnaissance qu'elle poussait d'un front rayonnant et comme transfiguré, en apprenant qu'il vit, ne vous semble-t-il pas l'entendre encore, au bruit des applaudissements et des bravos mille fois répétés? — Au même instant survient le père, et l'on assistait alors à l'une des plus admirables péripéties où l'art dramatique se soit jamais élevé. A l'aspect du vieillard qui vient de la maudire, Desdemona s'arrêtait immobile et comme frappée de la foudre au milieu de ses élans d'ivresse. On eût dit que les ténèbres remplaçaient tout à coup la lumière autour d'elle, tristes et mortelles ténèbres, toutes pleines des souvenirs du passé et des pressentiments d'un avenir plus sombre encore. La Pasta avait une manière à elle d'interpréter ce caractère et de rallier entre eux les divers points de son action tragique. Dès qu'elle se sen-

tait près de son père, l'idée de ses malheurs et de sa faute lui revenait; c'était encore la fille pieuse et tremblante implorant son pardon et ne désespérant jamais de l'obtenir. Vis-à-vis du More, au contraire, son attitude devenait tout autre, et, chaque fois que celui-ci s'emportait jusqu'à la menacer, le visage de Desdemona trahissait subitement je ne sais quelle expression de répugnance et de dégoût physique; puis, se ravisant soudain, on voyait sa joue se colorer et sa tête se redresser fièrement pour répondre. Ce contraste éclatait surtout dans les ensembles, lorsqu'elle avait affaire à tous les deux, par exemple, lorsqu'étant à supplier son père, la voix sombre et fatale du More lui arrivait brusquement, et qu'après s'être détournée vers lui, elle revenait s'incliner aux genoux du vieillard.

Rappellerai-je sa pose inimitable et son intelligence de la situation dans la scène du *Saule*, ainsi que ce grand secret qu'elle possédait de se draper magnifiquement à deux reprises sur sa couche, une fois pour le sommeil, l'autre pour la mort; tantôt la tête appuyée sur son bras, de manière à laisser voir au public sa main, qu'elle avait très-belle, tandis que l'autre bras descendait mollement sur sa hanche; tantôt échevelée, la tête et les bras pendant hors du lit, où reposait le reste de son corps? Mais tout cela, il faut l'avoir vu et entendu, et de pareilles choses, si elles pouvaient se décrire, cesseraient d'être ce qu'elles sont.

Quel dommage que de tant de poésie, d'inspiration et de style il ne reste plus rien! Qui parle aujourd'hui de la Pasta? Oh! l'art du comédien, misère et néant! et que

l'indifférence du lendemain lui fait payer cher les trésors et les couronnes de la veille! Il meurt, une poignée de terre, et tout est dit; quelquefois même l'oubli, pour s'emparer de sa personne, n'attend pas que la mort le lui livre. Dernièrement, aux funérailles de Seydelmann, cet autre enfant de la muse tragique que l'Allemagne ne remplacera pas, le seul acteur qui ait jamais su rendre dans ses mille nuances insaisissables cette immense figure du Méphistophélès de Goethe, aux funérailles de Seydelmann, le prêtre catholique qui assistait à la cérémonie, après avoir accompli les devoirs de son ministère et au moment de s'éloigner, prit une poignée de terre qu'il jeta sur le cercueil en signe d'adieu. Aussitôt tous les amis de Seydelmann en font autant l'un après l'autre, et ce bruit sourd et creux fut le dernier applaudissement qui salua le grand artiste. C'est effrayant comme ce siècle oublie vite et froidement, et vous voulez qu'on se souvienne d'un comédien! Le comédien écrit son souvenir sur le sable que le vent disperse, sur le flot qui va s'effaçant de lui-même, et quelques années ont suffi pour faire passer chez nous à l'état de mythe et de légende les noms les plus glorieux au théâtre et les plus aimés.

XI

En vérité, il y a dans ce troisième acte d'*Otello* deux ombres qui s'y promènent comme sous les marbres d'un palais vénitien, et qui feront longtemps encore le déses-

poir de toutes les cantatrices. Sitôt la romance du *Saule*, l'une d'elles apparaît imposante et sévère, et, comme la douleur antique, pleine de sérénité dans sa tristesse. Aux accords métalliques de la dernière scène, l'autre accourt, exaltée et palpitante, toute noyée dans ses cheveux et dans ses pleurs; dès lors le spectateur est tout entier à ces deux ombres sublimes, qui l'entraînent à travers les péripéties du drame; et quoi que fasse la cantatrice pour reconquérir son attention du commencement à la fin, il ne voit, n'entend, et ne suit qu'elles. Ces deux ombres du troisième acte d'*Otello* ne disparaîtront qu'à l'aurore d'un nouveau génie.

XII

Il y a, dans la pratique des forces instrumentales, certaines habitudes exclusives que l'on contracte avec le temps et dont la musique dramatique ne peut s'accommoder en aucune façon : influence fâcheuse à laquelle les plus grands esprits, Chérubini, Méhul, Beethoven lui-même, n'ont pu se soustraire lorsqu'ils ont quitté l'orchestre, leur première patrie, pour s'emparer du théâtre. En effet, que dire des partitions de *Médée*, de *Stratonice*, de *Fidelio*, sinon que ce sont de magnifiques symphonies, où la voix joue çà et là son personnage, personnage du reste, assez subalterne et mesquin, sorte de confident dont le rôle se borne à donner la réplique à l'orchestre, héros sublime de la tragédie? Les Italiens

sont les seuls qui sachent le mystère de la voix humaine, les seuls qui comprennent quelles jouissances indicibles, quelles inappréciables voluptés il y a dans les éclats soudains ou les frémissements d'une belle voix éplorée, au timbre d'or, qui se déploie et se déroule comme une nappe de cristal au soleil. Les Italiens sont les seuls qui ne confondent pas la voix humaine, don de Dieu, avec un instrument de cuivre sorti de la boutique du luthier. Il est vrai que les Italiens ne font pas de symphonies, et que la gloire de Joseph Haydn et de Beethoven leur manque ; mais à ce compte, ne pourrait-on pas dire aussi que Cimarosa, Rossini, Bellini, et tant d'autres qui chantent si bien, manquent à l'Allemagne? Il n'y a guère que Mozart qui ait jamais su concilier toute chose sur ce point, et tenir, dans ses opéras, l'orchestre à distance de la voix humaine, lion enchaîné aux pieds de sa blonde et royale maîtresse. Ce qui n'empêche pas Mozart dans ses symphonies, de conduire ses masses instrumentales en génie supérieur, et de donner à l'orchestre, dans l'occasion, les plus grands airs qu'il puisse prendre : témoin l'ouverture de *Don Juan*, l'ouverture de *la Flûte enchantée*. Mais, sitôt qu'il s'agit d'opéra, son inspiration change, et la mélodie se révèle si pure, si transparente, si fluide, qu'il semble qu'elle passe immédiatement, et sans traverser le clavier ou l'orchestre, des profondeurs de son cerveau dans le gosier sonore de la cantatrice.

XIII

Ériger en système ses défauts est une vieille ruse qui ne donne le change à personne. Quel que soit le musicien qui compose, si l'idée s'offre à lui belle, pure, mélodieuse, soyez sûr que son premier soin sera de la donner au public dans toute son ampleur originelle, dans toute sa native simplicité; il n'y a point de théorie au monde à laquelle on ne déroge en pareille occasion. L'homme qui tient un diamant splendide dans la main l'expose au grand jour, et laisse les rayons du soleil en caresser la rondeur somptueuse. Si tel grand maître n'en agit pas de la sorte, c'est qu'il sait fort bien qu'il n'a que des fragments de verroterie entre ses doigts ; s'il procède ainsi par saccades et soubresauts, c'est qu'il sent que sa mélodie n'a de lumière et de vitalité que pour une seconde, et que, s'il ne se hâte de l'enfouir au plus vite sous les éboulements de son orchestre, elle va mourir tristement de faiblesse et d'inanition.

XIV

Que signifie aussi cet abus excessif à tout propos des moyens les plus violents? Il y a cependant des choses simples qu'il faut se résigner à dire comme les autres, et je ne vois pas ce que l'art peut gagner à prendre six trombones pour accompagner, avec une solennité puérile, ce

qui, du temps de Mozart et de Cimarosa, se récitait entre deux accords plaqués sur le clavier. Si vous déployez ainsi sans sujet toutes vos ressources, si vous ne faites vos réserves, il est évident que tout moyen de contraste vous manquera dans l'occasion. Comment ferez-vous pour annoncer la statue, si vous évoquez vos trombones pour Zerline et pour Mazetto? Mozart, pour rendre ces paroles : *Tuba mirum spargens sonum*, n'emploie qu'un trombone, qui, dans le silence absolu des autres instruments, proclame, dans toute la plénitude de sa voix de cuivre, une phrase grandiose, singulière, immeuse, qui, pour la solennité du début, n'a pas sa pareille au monde. Or, comprenez-vous cela? un seul trombone pour un semblable effet, un seul, quelle misère ! quelle dérision ! c'est à faire hausser les épaules de pitié !

XV

La musique de Grétry a trop vivement ému nos pères pour que la génération nouvelle y demeure indifférente. *Richard Cœur-de-Lion* est un de ces opéras qui ont le privilége d'attirer tout le monde. Les vieillards y vont pour se souvenir, les jeunes gens, pour apprendre, la partition de Grétry passera toujours à bon droit pour une œuvre unique en son genre, pour une de ces œuvres qui, comme le *Matrimonio segretto* de Cimarosa, le *Don Juan* de Mozart, ou le *Freyschütz* de Weber, ne relèvent que du

génie d'un maître. *Richard* a son caractère propre, son style à lui, style chevaleresque et se ressentant de l'époque où la partition fut écrite.

N'est-ce pas un personnage chevaleresque, ce Blondel dont le rôle débute par un air dont la *strette* n'a peut-être point son égale en musique pour l'expression chaleureuse et convaincue? Weber, lui aussi, a composé un opéra chevaleresque, *Euryanthe;* mais, chez le musicien allemand, le naïf disparaît sous le romantisme. Adolar aime Euryanthe; Blondel, lui, ne se passionne que pour son roi. Il n'appelle, il ne demande, il ne veut que Richard; vers Richard tendent toutes ses invocations, tous ses soupirs, toutes ses plaintes si profondes et si pathétiques de *fièvre brûlante.* Blondel, c'est l'héroïsme chevaleresque, c'est la foi au souverain. Il n'y avait qu'un Français du temps de Grétry pour inventer ce caractère. Le naïf et le chevaleresque, tels sont les éléments dont se compose *Richard.* A ce compte, la pièce de Sédaine devait inspirer la musique de Grétry. Cela est honnête, simple, sans pretentions au mouvement, à l'effet dramatique. Deux vieillards qui célèbrent leur cinquantaine, un chevalier qui cherche son roi, et, comme ressort dramatique, les amours d'une jeune fille avec le gouverneur de la citadelle où gémit Richard, voilà certes qui nous paraîtrait bien simple aujourd'hui, et cependant il n'en faut pas davantage pour écrire un chef-d'œuvre. Tout cela, poëme et musique, n'en veut qu'à vos émotions les plus douces, à vos larmes. Sedaine et Grétry! heureuse association, génies faits pour s'entendre, un peu

comme MM. Scribe et Auber à notre époque; seulement, d'un côté c'était le cœur, et de l'autre c'est l'esprit. Que de gentillesse dans ce rôle de la jeune fille ! comme il se détache avec grâce du fond mélancolique du tableau ! Il n'y a pas jusqu'à certaines formules un peu vieillotes, jusqu'à certains rhythmes qu'on trouverait autre part passés de mode, qui ne conviennent ici et ne plaisent dans ce poëme de troubadours et de monarques en captivité, dans ce sujet venu en droite ligne du fabliau. Une preuve, du reste, que Grétry l'a senti, c'est qu'il exagère lui-même en maint endroit cette physionomie dont nous parlons, et multiplie comme à plaisir des cadences finales déjà surannées de son temps, comme dans les ritournelles de ce couplet de Blondel :

> Un bandeau couvre les yeux
> Du dieu qui rend amoureux,
> Ce qui nous apprend sans doute
> Que le petit dieu badin
> N'est jamais si malin
> Que lorsqu'il n'y voit goutte.

Vous retrouvez dans cette musique toute la mythologie des paroles ; c'est le rococo dans toute sa grâce et sa fraîcheur, surtout lorsque le couplet recommence à deux, et que la voix du soprano le pique çà et là de petites notes cristallines. Dans *Richard Cœur-de-Lion*, le naïf touche par moments de bien près à la poésie ; ainsi, je citerai la fin du premier acte. Lorsque Blondel a chanté son refrain de Grégoire, et que tous ont vaillamment fait chorus, on se retire, la nuit tombe, le faux aveugle s'assied

sur une pierre, puis se lève, et va chercher un gîte, appuyé sur le bras de son jeune guide ; pendant que cette scène muette se passe sur le théâtre, l'orchestre reprend le motif de la chanson à boire qui vient de se chanter, et le travaille et le varie jusqu'au moment où le rideau se baisse. Il y a dans cette fin d'acte quelque chose de mystérieux et de calme qui donne à rêver ; c'est de la poésie à la manière du célèbre *moriendo* de la valse du *Freyschütz*, de la poésie trouvée trente ans avant Weber. Quant à l'air du second acte, *Une fièvre brûlante*, il faut voir là une de ces inspirations qui ne peuvent naître que du sentiment. Je ne m'étonnerais pas qu'un homme, sans être musicien, trouvât dans sa vie une phrase pareille. Il ne s'agit plus d'art, mais d'expression, mais d'âme et de génie. C'est plus que la musique, c'est la douleur même, c'est la souffrance de la privation dans l'amour, cette ardeur vague, profonde, indéfinissable, que les Allemands appellent *Sehnsucht*, et pour laquelle nous n'avons pas de mot dans notre langue.

XVI

On sait quel étrange chanteur était David, surtout vers les dernières années de sa carrière musicale. Il n'avait, la plupart du temps, qu'un éclair par soirée, mais un éclair de génie : il fallait, pour un moment d'émotion vraie, supporter durant trois heures toutes les pasquinades ridicules de son extravagante personne; mais aussi, quand venait ce moment tant désiré, qui jamais regretta de l'avoir payé trop cher ? On se souviendra toujours du David de l'admirable duo de *la Gazza*, lorsque son inspiration s'allumait tout à coup à l'étincelle du génie de la Malibran, et grandissait ensuite, dévorant tout autour d'elle ; du David de la cavatine de *Ricciardo :* on ne voyait plus alors le soldat grotesque ou le Turc affublé d'oripeaux ramassés au hasard à la friperie, mais le chanteur sublime dont l'inspiration s'exhalait en notes de flamme.

XVII

On a beaucoup comparé *l'Elixir d'amour* de Donizetti au *Philtre* de M. Auber, et cependant il n'existe pas entre ces deux partitions le moindre lien de parenté. Chacune a son mérite qui lui est propre, et ses raisons de succès qu'elle peut réclamer sans partage. Bien plus, les deux poëmes, malgré leur apparente identité, ont chacun une

existence bien marquée, et, pour peu qu'on y réfléchisse, on verra comme ils inclinent vers des sentiments contraires. Ainsi, la pièce française, en se transformant, exagère tout de suite son expression, et prend, en passant dans la langue du Tasse et de Cimarosa, deux éléments nouveaux, le bouffe et la sentimentalité pastorale du pays de Scaramouche et d'Aminta, c'est-à-dire la poésie de l'esprit, que M. Scribe ne pouvait lui donner, lui qui n'a que l'esprit. La musique de M. Auber est vive, ingénieuse, charmante, d'une gaieté toute française, c'est-à-dire d'une gaieté qui ne va jamais au delà du sourire. Celle de Donizetti, au contraire, aborde la situation sans scrupule, largement bouffe avec le charlatan, passionnément mélancolique et tendre avec ce berger transi qui se lamente au bord du ruisseau. Après tout, la musique ne vit guère que de sentiments exagérés; les Italiens l'ont compris, eux qui ont inventé pour elle le grotesque et la pastorale, et voilà sans doute pourquoi les Italiens sont de plus grands musiciens que nous. Le duo entre Adina et le charlatan, au second acte de *l'Elisir d'Amore*, peut passer pour un petit chef-d'œuvre; c'est là un duo bouffe composé à souhait pour la voix et pour le geste, un morceau conduit à merveille, où rien ne manque, ni le trait agile pour la cantatrice, ni le récit *staccato* du *basso*. Depuis le duo de la *Cenerentola*, on n'a rien écrit en Italie de plus amusant et de plus gai que ce morceau. Vraiment, plus on se sent d'aise à l'exécution d'une pareille musique, plus on regrette de voir le discrédit où tombe de jour en jour ce genre si précieux, qui pourtant

amusait nos pères. On ne peut le nier, l'opéra bouffe s'en va. Lablache est le dernier Geronimo, le dernier marquis de Montefiascone, le dernier Dulcamara. Aux Italiens, à l'Opéra, à la Comédie-Française, il y aura toujours des épées et des poignards, des coupes pleines de poison et des grincements de dents; il y aura toujours des princesses amoureuses et de mélancoliques jeunes gens, auxquels ne manqueront, dans leurs plaintes, ni les belles mélodies, ni les beaux vers; mais le rire si généreux, si bon, si sympathique, le rire épanoui de Molière et de Cimarosa, quand Lablache n'y sera plus, qui nous le rendra?

XVIII

En général, je trouve qu'on a tort de traiter si lestement ces sortes d'imaginations, et qu'un poëme d'opéra ou de ballet ne mérite pas toujours le dédain qu'on affecte à son égard; il est peut-être plus difficile qu'on ne pense de trouver une idée qui se chante ou qui se danse, et de la mettre en œuvre selon les conditions de la musique ou de la chorégraphie. Aussi, je ne partage nullement, sur ce point, l'opinion des Italiens, et ne saurais m'accommoder du système de Vigano, qui prétend que toute action dramatique est propre à faire une excellente pantomime, et qu'il suffit d'arracher la langue au premier personnage de tragédie, pour qu'il devienne à l'instant même un admirable héros de ballet. Othello, Macbeth, Hamlet, ré-

duits à de semblables proportions, m'ont toujours paru souverainement ridicules. Pourquoi ôter la voix à ces passions sublimes qui ont tant de choses à nous apprendre des mystères du cœur? La mythologie, la légende, l'histoire abondent en imaginations dramatiques, lyriques, chorégraphiques, en personnages tellement organisés, que leur passion est faite pour se répandre en phrases déclamées, en airs mélodieux, en gestes ; le tout, c'est de savoir choisir. Par exemple, si les Grecs ont connu ce genre de spectacle, Hélène, la beauté pure, mais impassible, inerte, préoccupée sans cesse de sa pose harmonieuse ou de son geste, Hélène a dû être chez les Grecs un admirable personnage de ballet. A coup sûr. on n'en peut dire autant d'Hécube ou d'Andromaque. La tragédie trouve ses sujets dans le cœur humain; le ballet a les champs du merveilleux et de l'excentrique pour domaine : l'air lui donne ses sylphides; le Danube, ses filles; la terre, ses bohémiennes et ses courtisanes. Mais de la passion, il ne prend que le côté réel, qui va aux sens, le côté plastique, de sorte qu'en un véritable ballet, du commencement à la fin, tout est clair, jusqu'au moindre détail, et se laisse si facilement saisir, qu'on oublie de regretter la voix absente. Trouvez un langage plus éloquent que la pantomime vaporeuse de Taglioni dans *la Sylphide?* Quel récit vaudrait la *Cachucha?*

XIX

Quand on examine quelle affaire est aujourd'hui un opéra en cinq actes, quand on pense aux éléments multiples et tumultueux dont se compose cette énorme machine à rouler sur un sol musical, on se demande si, loin de s'étonner de ces lenteurs d'une mise en scène laborieuse, il ne faudrait pas plutôt crier au miracle chaque fois que le cours du répertoire amène quelque nouveauté. La musique, si compliquée qu'elle se soit faite de nos jours, irait encore : Dieu merci, nos maîtres ne sont pas hommes à se laisser surprendre par le temps, et, dussent-ils composer leurs chefs-d'œuvre feuille à feuille, morceau par morceau, et n'écrire leur ouverture ou leur finale que pendant la dernière nuit qui précède la représentation (orgueilleuse fredaine trop souvent renouvelée de Mozart, et qui n'a trouvé qu'une fois son excuse, dans l'ouverture de *Don Juan*), en général, les embarras ne viennent pas de leur fait. Mais comment prévoir les retards que peuvent entraîner ce déploiement inouï de costumes, cet attirail de mise en scène, cette invasion du matériel et des accessoires, qui, de plus en plus, se subordonnent les parties principales. Le musicien a terminé sa tâche ou peu s'en faut, les chanteurs savent leurs rôles, l'orchestre, pour déchaîner ses cataractes instrumentales, n'attend que le signal du chef; mais combien de temps ne s'écoulera-t-il pas avant que ces palais se

dressent, que ces navires de carton quittent le chantier pour naviguer sur leur océan de toile peinte, que le manteau d'hermine, l'armure damasquinée, le casque d'or, sortent du magasin, avant que l'artiste ait blasonné ces enseignes flottantes, l'ouvrier fabriqué la croix et l'ostensoir, et surtout que le malheureux comparse ait appris à marcher en mesure sous sa toge pontificale ! Si vous cherchez un musicien pour le genre dont nous parlons, vous trouvez tout d'abord M. Halévy. Nul mieux que l'auteur de *la Juive* ne sait accompagner une procession qui défile, un cortége qui passe; il groupe les fanfares, assemble les carillons, donne au tambour qui bat aux champs une importance musicale, et note les coups de canon. Le mérite de M. Halévy, sa grande originalité, c'est de s'être livré corps et âme à la mise en scène, à la magnificence dramatique, à la pompe, qu'il comprend, disons-le, mieux que personne au monde. Son art surtout consiste à savoir pousser jusqu'à ses dernières conséquences le genre introduit à l'Académie royale de musique par *Robert-le-Diable*. Venu entre Meyerbeer et Auber, entre le génie de l'instrumentation et la fantaisie mélodieuse, il s'est allé réfugier dans l'appareil du bruit, dans une sorte de musique splendide dont les yeux s'accommodent au moins autant que les oreilles. Aussi, toutes les fois qu'il s'agit de mettre en musique une décoration, un triomphe, un couronnement d'empereur, le théâtre s'adresse à lui ; le public lui-même connaît si bien la chose, qu'il ne veut d'autre garant que le nom de M. Halévy pour s'attendre à des merveilles de la part du machiniste, et ne voit guère dans

ses opéras que des processions en cinq actes, d'où se détachent çà et là quelques duos et cavatines. Dans *la Juive*, c'est un concile; dans *Guido et Ginevra*, on chante la messe; dans *la Reine de Chypre*, tout un clergé sort de la cathédrale, et s'en va exorciser la mer à coups d'encensoir et de goupillon. Nous savons qu'il y a dans tout cela aussi la part des précédents qu'on ne doit pas oublier. Que de gens passent leur vie à refaire ce qui leur a réussi une fois, et ruminent éternellement leur première idée, la seule qu'ils aient eue! Ainsi, du succès de *la Juive* date la vocation religieuse de M. Halévy; de là toute cette existence musicale vouée à la pompe sacerdotale, tous ces opéras mitrés, auxquels ni lui ni le public n'échapperont. Et ce musicien, qui, dans ses grandes partitions, n'hésite pas à donner tant à l'appareil théâtral, au luxe de la mise en scène et du costume, est le même qui s'évertue à se montrer si sobre et si mesuré lorsqu'il écrit pour l'Opéra-Comique, essayant de la réaction après avoir poussé le mouvement au delà des bornes; calcul adroit, sans doute, mais qui dénote chez un maître plus d'esprit critique et de faculté d'application dans l'emploi des procédés, que de valeur innée et de généreuse inspiration.

La musique de M. Halévy se distingue surtout par des qualités de praticien, mais de praticien si habile, si parfaitement ingénieux dans ses combinaisons, qu'on ne peut s'empêcher de suivre cette musique avec l'intérêt curieux qu'on accorde à certains chefs-d'œuvre de marqueterie. M. Halévy n'invente guère, comme on sait, il cherche, il cherche toujours, mais avec tant de persévérance, de cal-

cul, de stratégie, qu'on lui pardonne presque par moments de ne pas trouver. Tout au rebours des hommes de génie, qui vont de l'idée à l'instrumentation, il procède la plupart du temps de l'instrumentation à l'idée; s'il rencontre un motif, c'est le hasard des sons qui l'amène : singulier privilége de la musique, où le matériel réagit sur l'esprit. A force de remuer des notes, comme un joueur des numéros, il finit par trouver le quine, témoin le trio de *la Juive*, la romance de *Guido*, et, dans *la Reine de Chypre*, cette délicieuse chanson des gondoliers, au second acte. Avec de pareilles conditions, il n'est pas de raison pour qu'on s'arrête jamais. Là où le travail et l'application remplacent le génie et les facultés innées, la fortune du moment perd ses droits. La veine mélodieuse s'épuise et se tarit; la persévérance, elle, va son train, et creuse à loisir son sillon, profitant de l'expérience et des choses acquises. De là les progrès sensibles qu'on remarque toujours chez les hommes de pratique et d'école ; il n'y a que le génie qui s'aventure, au risque de se casser le cou dans quelque élan sublime. Le talent, que nul instinct irrésistible ne sollicite, calcule ses démarches et n'a garde de se compromettre au hasard. Ainsi, pour ne citer que l'exemple de M. Halévy, une fois les conditions de la ligne qu'il s'est tracée admises, comment nier qu'il y marche avec plus de distinction chaque jour? A coup sûr *le Guitarrero* valait mieux que *Guido et Ginevra*, et, dans l'estime du Conservatoire, *la Reine de Chypre* sera placée plus haut que *le Guitarrero*. Dans un antre ordre d'idées, *la Juive* serait le chef-d'œuvre de M. Halévy ; mais *la Juive*, avec

des qualités mélodieuses plus significatives sans doute, plus accusées, avait cependant moins l'empreinte du caractère du musicien, de son originalité. On sent trop, dans *la Juive*, le parti pris de s'en tenir à l'imitation de Meyerbeer, de suivre pas à pas le système inventé dans *Robert-le-Diable*. Ici, au contraire, le maître se révèle davantage, le maître ayant conscience de lui-même, de ce qu'il peut ou plutôt de ce qu'il ne peut pas, et cherchant dans la manière, sinon dans le style, une individualité que l'imagination lui refuse.

XX

Quoi qu'on puisse prétendre, il existe en musique un système français, système éclectique, je n'en disconviens pas, et dont les prédilections se partagent volontiers entre l'Italie et l'Allemagne, mais fort habile d'ailleurs, tout en s'assimilant les divers éléments caractéristiques des deux pays, à garder pour lui une certaine individualité qui lui est propre. Je veux parler d'une ampleur de style, d'un soutenu dans les récits, d'une intervention continuelle du génie du maître dans les moindres détails de la mise en scène, dont les Italiens ignorent l'habitude, comme aussi d'une variété d'effets, d'un mélange de tous les genres et de toutes les formes qu'un Allemand de vieille roche, Louis Spohr, par exemple, et ceux de son école n'adopteront jamais. De Gluck à Meyerbeer, les plus illustres compositeurs, les plus grands génies, en franchissant le

seuil de l'Opéra, ont reconnu les conditions essentielles du système français. Rossini lui-même, et ce n'est pas le moindre honneur rendu à cette école dont l'Académie royale de musique et le Conservatoire ont charge de garder les traditions, Rossini lui-même a subi la loi commune. Qui oserait soutenir que *Guillaume Tell* est un opéra italien? Autant vaudrait prétendre que *Robert-le-Diable* et *les Huguenots* sont des ouvrages allemands. Et ne nous y trompons pas, s'il a été donné à Meyerbeer de remporter sur notre première scène lyrique les plus beaux triomphes qu'on cite; si nuls succès de notre temps n'égalent les siens, c'est qu'avec sa merveilleuse dextérité d'intelligence, avec son esprit si profondément observateur et critique, Meyerbeer a su mieux que personne deviner nos instincts, comprendre nos sympathies, en un mot, s'établir victorieusement dans le domaine de notre nationalité musicale. Aussi quelle fortune l'attendait en pareil chemin! Pour preuve de ce que j'avance, je ne veux que la manière inouïe jusqu'alors dont ses opéras furent exécutés. On parlera toujours de l'exécution de *Robert-le-Diable* et des *Huguenots* comme de deux des plus magnifiques ensembles qu'il y ait eu au théâtre. Et les vaillants interprètes de cette musique, quels étaient-ils? Des Français, des élèves du Conservatoire, des chanteurs formés à cette tradition, dont l'illustre maître avait si naturellement saisi le sens. Rossini, quand on y pense, n'eut jamais pareille rencontre; il est vrai que, chez l'auteur du *Comte Ory* et de *Guillaume Tell*, l'élément italien prédominait davantage. N'importe, cette supériorité d'exé-

cution qui signala les chefs-d'œuvre de Meyerbeer à leur entrée dans la carrière, m'a toujours frappé comme un trait distinctif. Évidemment, pour être sentie et rendue d'une si fière façon par des chanteurs français, il fallait que cette musique fût écrite dans leur langue.

XXI

On se souvient de l'immense succès qu'obtint jadis la symphonie du *Désert*, succès légitime, qui trouva peu de contradicteurs et n'étonna personne, si ce n'est peut-être M. Félicien David, qui, hier encore, inconnu, se réveillait illustre et passait en un moment, et comme par l'effet d'un rêve, du silence de son obscurité au milieu du vacarme éblouissant de la gloire la plus carillonnée. Je le répète, ce grand et rapide succès ne surprit personne; la symphonie du *Désert* réussit et devait réussir pour vingt raisons qu'il eût été facile d'expliquer à l'avance. D'abord, il y avait dans cette enfilade d'idées, de fragments d'idées agréablement cousus à la suite les uns des autres, dans ces rhythmes inusités, dans ces motifs qui s'égrenaient comme les perles d'un collier de sultane, je ne sais quelle enivrante influence du sensualisme oriental, quelle originalité pleine de charme et de séduction. Ensuite, avouez que la chose arrivait à propos, et que jamais instant ne fut mieux choisi pour venir nous chanter le désert. Depuis la conquête de l'Algérie, la France ne détourne guère ses yeux de cette terre du croissant et des caravanes, et, pour

tant de sang qu'elle nous a bu, ce ne serait pas trop qu'elle nous rendît un peu de poésie. Déjà mainte révélation nous en était venue, déjà nous avions eu *les Orientales* de Victor Hugo et les peintures de Delacroix; la musique seule semblait exclue de ce riche partage, lorsque parut la symphonie de M. Félicien David. Reviendrons-nous sur cette œuvre remarquable? dirons-nous tout ce qu'il y avait de fantaisie poétique, d'amoureuse rêverie, dans ces phrases de courte haleine, qui, trois et quatre fois reprises, puisaient dans leur monotonie même une langueur, une volupté nouvelles? Jamais, en musique, le sentiment du pittoresque ne fut porté plus loin : point d'abstraction, point de métaphysique; mais en revanche beaucoup de couleur et de vie, des tons crus et chauds, de la peinture pour les oreilles; rien de cette nature idéale de Beethoven, rien de ce vague paysage où l'âme rêve sans fin, mais un tableau net et précis, un horizon restreint où se profilent les caravanes; au lieu des sublimes divagations de la symphonie pastorale, la plus pittoresque des symphonies de Beethoven, une musique qui parle aux yeux. N'importe: ce fut un rêve délicieux pour M. Félicien David que cette *ode du désert*, comme on l'appelle; un véritable rêve du paradis de Mahomet, et dont l'heureux musicien n'aurait jamais dû s'éveiller. Il semblera que j'avance un paradoxe, mais la partition du *Désert* m'a toujours paru vivre par des qualités tellement en dehors des conditions ordinaires de l'art musical proprement dit, que cette œuvre, eût-elle justifié toutes les admirations, tous les enthousiasmes dont elle fut l'objet, n'aurait, à mon sens, donné à préju-

ger que fort peu de chose sur l'inspiration du lendemain. Un jeune homme généreusement doué parcourt l'Orient en artiste voyageur; sa nature méridionale, acclimatée d'avance, s'imprègne avec ravissement de cette atmosphère nouvelle; chemin faisant, la musique lui monte au cerveau, un site pittoresque le met en humeur de chanter, un costume lui vaut une note; là où Delacroix et Decamps saisiraient un croquis, lui, surprend un motif, et, parfois même, à l'exemple du peintre qui s'empare du type original et le reproduit tel qu'il l'a vu, il arrive à notre musicien de noter sur son album une mélodie du pays, qui plus tard deviendra son bien. Que ces motifs aient été fort habilement ensuite mis en œuvre par le compositeur, nul ne songe à le contester; pourtant, je le demande, peut-on voir dans une production de ce genre autre chose qu'un fait isolé, accidentel, destiné sans doute à entraîner les dispositions favorables du public du côté d'un artiste, mais qui ne saurait engager l'avenir? De ce qu'un écrivain a débuté par de brillantes et poétiques impressions de voyage, irez-vous lui demander un poëme épique? Or, pour dire ici ma pensée entière, la symphonie du *Désert* m'a toujours fait l'effet d'une impression de voyage en musique; c'est l'œuvre d'un touriste mélodieux, je n'oserais prétendre que ce soit l'œuvre d'un maître.

XXII

En Italie, le chœur n'est jamais, dans un opéra, qu'une sorte de contre-fort appuyant la voix des chanteurs, qu'une milice de réserve destinée à *chauffer* la coda du finale ou de la cavatine du ténor. Ni le maestro, ni les exécutants, ni le public, ne se doutent des avantages qu'on pourrait tirer d'une application moins passive. En France, il y a progrès, surtout depuis quelques années; Rossini et Meyerbeer, chacun selon les conditions de son génie, ont apporté de vastes réformes dans cette intéressante partie du drame lyrique. Le second acte de *Guillaume Tell* et le quatrième des *Huguenots*, par l'intervention active des masses vocales, ne le cèdent en rien aux chefs-d'œuvre de l'Allemagne en ce genre. Et, sous ce point de vue, l'éducation du public aurait fait un pas. Malheureusement ce qui manque en France, et, je le crains bien, manquera toujours dans cette classe d'honnêtes praticiens qui chantent par état et non par goût, c'est la note intelgente, l'instinct musical, et, si l'on veut, ce diable au corps qui possède, lorsqu'ils entonnent Weber ou Beethoven, ces bons Allemands qu'on nous représente d'ordinaire comme si flegmatiques. Vous connaissez le chœur italien, cette escouade si parfaitement disciplinée, qui se range au beau milieu de la scène, en trois piquets symétriques, et pour commencer attend que le chanteur ait fini; évidemment c'est là un chœur institué à ce seul

dessein de donner au virtuose le temps de prendre haleine et de s'essuyer le visage entre la cabalette de bravoure et la reprise, mais nullement en vue des convenances dramatiques. Le chœur français, dans ses meilleurs élans, dans ses velléités les plus franches, trahit toujours plus ou moins son origine; on sent, tandis qu'il s'évertue à faire preuve d'indépendance et d'individualité, qu'il relève du génie italien; il a beau s'escrimer, il faut qu'il en revienne à son refrain d'enfance, à cet éternel: *Marchons, partons, suivons ses pas*, avec lequel nos pères l'ont bercé. Il n'y a au fond d'originalité, de mouvement, d'action, que dans le chœur allemand; lui seul vit de sa propre vie, lui seul prend vraiment part au drame qui se joue, il a son ivresse et sa mélancolie; les grands bois, les fleuves, les torrents, l'impressionnent; il cause et il rêve, il est un personnage de plus auquel on s'intéresse, dans le *Freyschütz* surtout, où son action pittoresque ou morale revient presque à chaque scène. Supprimez le chœur de la partition de Weber, et vous ôterez au chef-d'œuvre son plus beau caractère, et vous enlèverez à cette musique ce haut goût de bruyères, cette âpre et puissante saveur de ravin et de montagne qu'on y respire; en un mot, cette branche de chêne vert qui est à la muse romantique de Weber ce que l'auréole d'or est à la muse céleste de Raphaël et de Mozart. C'est surtout dans l'adagio du trio du premier acte, dans cet admirable dialogue qui s'établit entre le ténor et le chœur, qu'apparaissent et se développent ces précieuses qualités de demi-teinte et de nuance dont les Allemands seuls ont

le secret. Comme le musicien sort ici des ornières battues! avec quelle expression musicale, quel naturel, quelle bonhomie, tous ces gens-là s'entretiennent de leurs tristesses et de leurs plaisirs! Max gémit et se lamente, le chœur l'arrête et le console. — C'en est fait, je n'ai plus qu'à désespérer, dit le pauvre chasseur qui vient de manquer le but — Laisse l'espoir relever ton courage, confie-toi à la destinée, lui répond le chœur dans une phrase toute loyale et sympathique. Beethoven lui-même n'a pas cette intimité, cette expression unanime et simultanée; dans *Fidelio*, le chœur, bien qu'il intervienne d'une manière active et joue aussi son personnage, est cependant maintenu plus à distance. — Puis, après l'adagio mélancolique, vient la strette, vive, agitée, éclatante; après le pathétique, le pittoresque; on s'anime à l'appel des cors, les fusils frémissent, les chapeaux volent dans l'air; aux nuages des premières mesures, la joie et les fanfares succèdent en un instant. Quel enthousiasme généreux, quel sublime entrain dans cette musique, où semble se résumer tout le côté romantique de la vie de chasseur, toute la poésie de la forêt et de la montagne!

XXIII

Il est écrit dans *le Marchand de Venise*: « L'homme qui n'a aucune musique en lui-même, et qui n'est pas touché de l'harmonie des tendres accords, est capable de trahisons, de stratagèmes et d'injustices; les mouvements

de son âme sont lents et mornes comme la nuit, et ses affections sont noires comme le Tartare. Ne vous fiez pas à un pareil homme. » On pourrait dire, sans altérer beaucoup le texte du poëte : Le musicien qui ne comprend pas Shakspeare, qui n'est pas touché des amours de Juliette ou des infortunes du roi Lear, est incapable d'enthousiasme et de sensibilité. N'attendez aucune œuvre de lui : son harmonie est une confusion de voix et d'instruments, sa mélodie un bruit frivole, qui bourdonne un instant aux oreilles, puis s'évanouit et meurt sans jamais pénétrer dans l'âme. Défiez-vous d'un pareil musicien.

Parmi les drames de Shakspeare, il en est trois surtout où la musique viendra puiser éternellement ses plus saintes inspirations ; je veux parler de *Roméo*, d'*Othello*, du *Roi Lear*. L'amour frais et mélancolique de Juliette, la passion inquiète et jalouse du Maure, les afflictions sans nombre qui s'abattent sur la tête blanche du vieux roi ; voilà, je pense, d'assez magnifiques sujets de symphonie. Telle est la nature de ces pièces, qu'elles vous ravissent en un monde idéal. Il résonne autour d'elles je ne sais quelle musique insaisissable aux oreilles vulgaires, musique étrange que l'artiste seul peut comprendre et transmettre aux autres hommes. Les plus exquises sensations de l'âme sont écrites une à une dans ce livre, ses plus profonds mystères révélés. Et qu'on ne dise pas que les drames de Shakspeare ont paru trop souvent à la scène ; que vingt compositeurs les ont traités chacun à sa manière, que le souffle de tant d'amants a fait tomber la

fleur d'innocence et de virginité dont ils étaient revêtus, comme le papillon de sa poussière d'or. Qu'on ne nous dise pas : Les sujets de Shakspeare sont usés.

Zingarelli écrit *Roméo*. Il commence son œuvre avec indifférence, et, pendant deux longs actes, se traîne au hasard et dans l'ombre sans prendre garde à l'étoile qui l'aurait dirigé. Cependant vers la fin, une lumière subite inonde la chambre, et, pour la première fois, il voit devant lui Roméo. En face de ce jeune homme pâle et courbé comme un lis sur le tombeau de Juliette, de ce visage où se répand avec les pleurs l'exaltation d'une âme au désespoir, le maître s'émeut, court à son clavier et chante : *Ombra adorata*. Etrange musique ! hymne de douleur et d'amour ! dernier chant d'une âme de vingt ans, dont la plus douce illusion s'est enfuie et qui va s'envoler après elle. Voilà tout ce qui doit rester de Zingarelli ; cet air est immortel, la partition de *Roméo* n'existe pas. A d'autres plus puissants le soin et la gloire de compléter l'œuvre de Shakspeare ! Sur la page où le maître italien a dessiné sa vignette d'or fin, il reste encore assez de place pour ceux qui viendront après lui.

Et maintenant, quel opéra ferait un homme de génie avec *Roméo*, sujet vaste et profond, qui seul épuiserait toute la grâce mélancolique de Cimarosa, toute la fantaisie de Weber ! Quel bonheur de combiner ensemble ces deux voix jeunes et timides, qui commencent à chanter dans le bal, continuent la nuit sous les arbres en fleurs, et ne cessent de s'appeler et de se répondre que sous la pierre du sépulcre. O poésie, tu demeures triste

et confuse en face d'une telle scène ! Voilà ces deux êtres charmants qui se content leurs amours, et tu ne peux pas même ajouter une parole aux aveux qu'ils se font dans la nuit, tandis que, plus heureuse, la musique, ta sœur, vient embellir la sphère dans laquelle ils vivent et leur dit : Par moi les clartés humides de la lune ont de célestes vibrations ; les fleurs, des soupirs inconnus, et les âmes des voix qui montent aux étoiles. — Et les autres caractères, comme ils se grouperaient harmonieusement autour des deux jeunes époux ! Comme la musique serait naïve et franche avec la nourrice, élégante et fine avec Mercutio ! Quelle délicieuse chanson ferait la reine Mab !

Comme Zingarelli, Rossini n'a compris de l'œuvre de Shakspeare que la dernière scène. Soit oubli, soit impuissance, durant le cours de l'ouvrage, il n'a jamais franchement abordé le caractère impétueux du Maure, ni sondé les ténébreuses profondeurs de la conscience d'Iago, ni contemplé la douce et calme sérénité de l'âme de Desdemona. Mais aussi, plus tard, comme les larmes qu'il lui fait verser sont belles et divines ! nous la retrouvons sur le plus haut sommet de la douleur. Comment elle est arrivée là, nul ne le sait ; lui seul peut-être a senti les gradations de cette gamme mystérieuse, mais il a dédaigné de nous en faire part. Cependant le poëte a des comptes à rendre. Après l'inspiration, il ne doit point garder en son âme un des fils de la robe d'or qui voile sa pensée ; autrement son œuvre est incomplète comme la statue qui sortirait laissant du métal dans son moule. — Que de simplicité, de mélancolie et de terreur dans l'ordonnance

de ce dernier acte ! D'abord ce chant funeste et sourd qui roule dans l'orchestre et revient sans cesse avec le bruit des flots, vous pénètre et vous glace ; vous tremblez pour cette douce créature qui va mourir et se débat comme un oiseau dans le filet, sous la double harmonie de l'orchestre et de la tempête. L'orage se calme, Emilia rassure sa maîtresse, et, quand s'est éteinte dans la nuit la voix du gondolier qui passe et laisse tomber deux vers d'une tristesse amère, quand la source des larmes est creusée, alors commence cette ravissante mélodie du *Saule*. Desdemona s'endort dans son alcôve, et les sons légers de sa prière se sont à peine évanouis que l'orchestre devient sombre et terrible. Une âpre ritournelle annonce l'entrée d'Othello. Mais, ô prodige ! quand il a posé sa lampe et son épée, et qu'il vient sur le devant de la scène, regardez, il est transfiguré. Ce n'est plus là un comédien frotté de noir, un vulgaire chanteur de grands airs de bravoure ; regardez, sous ce manteau brun, voilà bien le More de Shakspeare ! Tout ce récitatif est poétique et sombre comme le monologue :

> It is cause, it is the cause, my soul,
> Let me not name it to you, you chaste stars !
> It is the cause.....

Rossini en a vraiment rendu le sens profond et mystérieux. Dans l'école nouvelle, il est certains compositeurs qui s'imaginent avoir traduit une pensée lorsqu'ils ont écrit de la musique sous le texte littéral du poëte. Dans cette alliance de doux arts, il en est toujours un qui doit

dominer l'autre. Avant de se manifester par le son ou la voix, la pensée poétique subit une transformation complète dans le cerveau du musicien ; et, lorsqu'elle renaît au monde, qu'elle apparaît dans sa nouvelle nature, elle ne se révèle plus par la parole, il ne faut plus la chercher à la surface de l'harmonie : elle est au fond et rayonne comme une étoile de lumière sous le brouillard sonore qui l'enveloppe.

Maintenant, si les jeunes amours de Roméo ne vous inspirent pas ; si, comme Beethoven, vous avez en vous le sentiment du grandiose, mesurez dans sa hauteur cette figure épique du roi Lear. Quel sujet que la démence de ce vieillard chassé par ses enfants ! quelle musique on rêve pour ses lamentations ! Je voudrais entendre la scène des trois fous. Quel effet musical égalerait celui d'un trio entre ces misérables, tous jetés en dehors de l'humanité, et gémissant ensemble dans les bois pendant la nuit et la tempête ! Quelle harmonie étrange sortirait du choc de ces misères ? Comme cette affliction royale contrasterait avec l'ironie insolente du bouffon ! Chacun chanterait à sa manière ; la partie du vieux Lear serait toujours élevée et noble ; il dominerait les autres dans sa démence, comme il faisait au temps de sa raison. Et Cordélie, où trouver une plus adorable créature, une plus douce voix pour chanter de belles mélodies ?

XXIV

Entre tous les opéras de Rossini, il n'en est peut-être pas de plus intéressant que *Tancredi*. Depuis, l'illustre maître a mieux fait. Qui en doute? *Semiramide*, *Mosè*, *Guillaume Tell*, sont des chefs-d'œuvre d'une portée bien autrement haute et sublime; mais il y a, dans cette partition d'un musicien de dix-sept ans, dans cette tragédie lyrique avec ses récitatifs au piano, des qualités naïves, ingénues, qui vous ravissent au milieu de tant d'inexpérience, et vous attirent d'autant plus qu'on sait que chez Rossini elles ne survivront pas au premier âge. Quels que soient les fruits généreux et puissants que cette organisation splendide ait donnés dans sa maturité, nous n'hésitons pas à le dire : l'homme de génie nous apparaît dans *Tancredi* aussi bien, plus peut-être que dans *Semiramide* ou *Guillaume Tell*. Les combinaisons viendront plus tard ; la force dramatique et le style soutenu auront leur tour. En attendant, ce qu'il faut admirer au-dessus de toute chose, c'est la richesse des idées, cette veine mélodieuse qui déborde avec le sentiment. Défions-nous du grand art, il arrive plus d'une fois qu'on s'y trompe : telles facultés qui s'acquièrent, peuvent faire qu'un homme du second ordre usurpe dans la plénitude de son activité un rang qui ne lui appartenait pas. Pour bien juger des vocations, ne perdons jamais de vue le point de départ. Le talent sait finir, il n'y a que le génie qui prélude. On se-

rait mal venu de vouloir demander à *Tancredi* les conditions d'un grand opéra de nos jours. La pompe musicale et dramatique, par exemple, y manque tout à fait ; comparé à l'instrumentation de *Semiramide* ou de *Guillaume Tell*, cet orchestre vous semblera bien vide et bien décoloré, et ces chœurs de chevaliers syracusains, chantant *felicità* sur un rhythme de contredanse, auront parfois un air de bonhomie qui vous fera sourire. C'est l'œuvre d'un enfant, si l'on veut, mais d'un enfant de génie, dont l'âme s'ouvre pour la première fois à toutes les mélodies de la passion naïvement pressentie, et qui chante comme on sourit, comme on aime, comme on pleure. Essayez donc de vous rendre compte de ces divines larmes qu'on verse à quinze ans. Quoi d'étonnant alors que, parmi tant de mélodies, trésors d'une première ivresse du cœur, il y en ait dont l'ingénuité nous paraisse aujourd'hui puérile ? Je dirai plus, l'unité de la partition est dans cette négligence même qu'on lui reproche, dans cette désinvolture juvénile si aimable et si pleine de grâce en son laisser-aller un peu lâche, et voilà pourquoi j'en veux tant à ces cavatines étrangères que les *tenori* et *soprani* ont la déplorable habitude d'importer dans cette œuvre d'un caractère si marqué, sottes illustrations dont il semble qu'on se plaise de tout temps à déparer le texte original.

Et puis, que de souvenirs se rattachent à cette musique ! souvenirs de la Pasta, de la Pisaroni, de la Sontag, de la Malibran ; souvenirs de la Pasta surtout, la seule peut-être qui ait imprimé jamais au rôle de Tancredi son véritable caractère de grandeur héroïque et chevaleres-

que. La Malibran, avec tout son génie, y manquait d'ampleur; la fougue indomptable de sa nature, la chaleur de son sang, qui partout ailleurs l'entraînaient à des effets irrésistibles, nuisaient ici, par moment, à la gravité de sa pantomime. L'art du comédien n'est pas si indépendant qu'on se l'imagine. Il y a des gens qui croient avoir tout dit lorsqu'ils se sont écriés à l'inspiration, au génie, au feu sacré. Certes, personne plus que nous n'admire ces dons du ciel, mais il n'en est pas moins vrai que l'inspiration, livrée à elle-même, ne sait aboutir qu'au désordre et à l'extravagance; et c'était justement cette force modératrice, si je puis m'exprimer ainsi, ce souvenir antique de la dignité humaine au milieu du tumulte des passions, ce soin de la pose et du geste; en un mot, ce culte intelligent de la plasticité, qui faisaient de la Pasta, dans *Tancredi*, *Semiramide*, *Otello*, la tragédienne sans rivale, la cantatrice classique par excellence. Dans ce travestissement auquel l'emploi de contralto, la plupart du temps, oblige les femmes, la Pasta comprenait à merveille certaines nuances qu'on ne saurait dépasser sans encourir le ridicule. Il ne s'agit point, en effet, de se donner des airs masculins, de raccorder son geste et de faire sonner ses éperons. Qu'importe l'illusion du costume, si vous rendez la passion et l'accent dramatique du rôle? En si périlleuse entreprise, il n'y a que par l'idéal qu'on se puisse sauver. Était-ce une femme, la Pasta chantant *Di tanti palpiti?* était-ce un homme? Qui pensa jamais à s'en informer? C'était Tancredi.

Trop de souvenirs se rattachent à cette partition, des

jours trop glorieux se sont levés sur elle, pour qu'on puisse espérer la voir jamais se produire avec un digne éclat. Sans rappeler ici la grande époque de la Pasta, qui ne se souvient de ces temps héroïques du Théâtre-Italien où la Malibran chantait Tancredi, et la Sontag Aménaïde? qui n'a présentes à l'esprit ces luttes fabuleuses, ces combats à outrance que se livraient les deux nobles rivales aux applaudissements de toute une salle en délire? Il est surtout une circonstance que les vrais dilettantes n'oublieront jamais. Je veux parler de cette représentation de *Tancredi* qui fut donnée à l'Opéra au bénéfice des pauvres. Le vieux roi Charles X assistait avec toute sa famille à la solennité. La salle, éblouissante de lumière, de diamants et de fleurs, avait un air de fête qu'on ne lui a peut-être pas revu depuis. Non, jamais la musique italienne, jamais l'art divin de la mélodie et du chant n'eut de plus splendide ovation.

Quel feu sacré, quelle passion la Malibran déploya ce soir-là! et la Sontag, quelle voix! les notes de son gosier vibrent encore à nos oreilles, et ce trait merveilleux, dans l'air, ce trait, qui se terminait par une si magnifique tenue sur l'*ut*, comment fera-t-on, pour l'oublier? Les larmes étaient dans tous les yeux, les applaudissements ne se contenaient pas, et de temps en temps, après chaque duo les fleurs tombaient en pluie aux pieds des belles héroïnes, qui s'arrêtaient alors dans leur inspiration pour saluer l'assemblée et sourire à leur triomphe.

Ce fut le chant du cygne. Peu de jours après on se sé-

para : la Sontag devint comtesse à la diète de Francfort; et, tandis que sa blonde rivale se posait dans la vie avec un certain calme aristocratique, la Malibran, elle, toujours inquiète, toujours possédée par cette fièvre du génie dont elle était la proie, commença une course errante et vagabonde qui devait ne s'arrêter qu'à la mort. Le vieux roi, qui présidait cette fête en souriant, s'en alla, lui aussi, mourir loin de la France; et, de tant de gloire et d'enthousiasme, de tant d'inspiration, de poésie et d'art, il ne reste plus aujourd'hui que des souvenirs, souvenirs doux et tristes pour le public des Italiens, mais redoutables surtout pour les virtuoses, et qu'on évoque à l'instant sitôt qu'on touche à *Tancredi*.

FIN.

TABLE.







